



**HAL**  
open science

# Le temps du monument : L'apport d'Aloïs Riegl à une éthique de la transmission

Jean-Pierre Marchand

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Marchand. Le temps du monument : L'apport d'Aloïs Riegl à une éthique de la transmission. Philosophie. Université Nancy 2, 2002. Français. NNT : 2002NAN21027 . tel-01776392

**HAL Id: tel-01776392**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776392>**

Submitted on 24 Apr 2018

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

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



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE NANCY 2  
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

N° attribué par la bibliothèque

/ / / / / / / / / / /

*THESE*  
pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE NANCY 2  
Discipline : philosophie  
présentée et soutenue publiquement

par

Jean-Pierre MARCHAND

*Titre :*

LE TEMPS DU MONUMENT

L'apport d'Aloïs Riegl à une éthique de la transmission

Volume I

Le moment riegléen

*Directeur de thèse :* monsieur le professeur Alain Gouhier

JURY

Madame Chris Younes

, Président

Monsieur Benoit Goetz

Monsieur Jean-Marc Leveratto



## Table des matières

### VOLUME I

#### Le moment rieglien

##### Introduction

Le joyau, le tombeau	5
1. Questions pour une problématique	7
2. Objet de la thèse	71
3. Plan justifié de la thèse	79
Acropole	
I. Penser au monument	83
1. Hegel ou le monument contre nature	85
2. Schopenhauer et le monument an-historique	113
3. Ernst Jünger : y a-t-il encore un temps pour le monument?	127
4. Victor Hugo : défendre et protéger par cela même qui tue!	149
5. Alain ou l'écriture réconciliée I	159
6. Alain ou l'écriture réconciliée II	169
7. Valéry et la perspective poétique	177
8. Un monument d'architecture pure : la pyramide de Gilson	213
9. Le temple de Heidegger : un monument à la gloire de l'oeuvre?	275
Pronaos	
II. Les paradoxes de la restauration	307
1. Le paradoxe de Ruskin	309
2. Le paradoxe de Viollet-le-Duc	319
3. Le paradoxe de Boïto	331
4. Deux paradoxes de Riegl	342
5. Un tableau récapitulatif	350
Cella	
III. Une lecture du <i>Culte moderne des monuments</i>	357
1. Le mot, nu, ment	359
2. Du nuage à la palette : huit colonnes pour un portique	367
3. Le monument à pile et face	407
4. Les valeurs d'actualité	413
5. Tableau général des valeurs. La modernité selon Riegl	427
6. Les conflits entre valeurs de souvenance	431
7. Les temps du moment	453
8. Les conflits entre valeurs de souvenance et valeurs d'actualité	463
Agora	
IV. Ethique de la transmission	485
1. D'un espace de discussion entre Ruskin et Viollet-le-Duc	487
2. La patrimonite et comment lui résister	495
3. Esquisse d'une ontologie genettienne du monument	505
4. Une refonte de Cesare Brandi	515
5. Une critique de Sylviane Agacinski	533
6. Un dépassement de Régis Debray	545
Points de synthèse	557
Bibliographie	579

VOLUME II  
Edition bilingue d'étude du *Denkmalkultus*

Introduction	587
Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse	594

## Introduction

### LE JOYAU, LE TOMBEAU

Comme le château du roman de Kafka, qui pèse sur le village de toute l'obscurité de ses décrets et de la multiplicité de ses bureaux, de même la culture accumulée a perdu sa signification vivante et pèse sur l'homme comme une menace en quoi il ne peut absolument pas se reconnaître. Suspendu dans le vide entre vieux, neuf, passé et futur, l'homme est jeté dans le temps comme dans quelque chose d'étranger qui sans cesse lui échappe et toutefois l'entraîne en avant sans qu'il puisse jamais trouver en lui son point de consistance.

Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*.





## 1. Questions pour une problématique

Le temps n'est plus, semble-t-il, où les monuments dessinaient le visage du monde. Peut-être faut-il avoir visité, comme nous l'avons fait, le Parthénon à Athènes, le palais de Cnossos en Crète, le Machupichu dans les Andes, le temple d'Isé au Japon ou bien encore le Taj Mahal en Inde pour éprouver que la possibilité de collectionner en quelques années d'aussi "beaux souvenirs" ne relève pas d'un parcours initiatique qui nous conduirait à la chambre de quelque secret du monde, mais témoigne au contraire du désordre par lequel celui-ci révèle la forme moderne de son énigme. Lecteur de Riegl c'est en touriste que nous fîmes ces voyages. Les ambitions et les attentes de notre regard n'ont pu nous épargner d'être une "particule élémentaire" dans un flux de devises, de corps, d'appareils, de machines et de marchandises. C'est au reste une des caractéristiques actuelles du "temps des monuments" que de s'éprouver comme partagé entre un *monde de lieux* et un *monde de flux*.

Dans leur ouvrage sur le voyage dans l'antiquité Jean-Marie André et Marie-Françoise Baslez voient dans Hérodote un des premiers voyageurs ayant rompu avec la tradition du voyage rituel.

"Hérodote, déjà, concevait la *theoria* non pas comme un voyage rituel mais, de façon plus générale, comme un voyage "pour voir le monde".<sup>1</sup>

Soit, le philosophe, s'il veut développer son goût pour la *theoria* doit voyager et se confronter, comme les grands voyageurs-penseurs, à la diversité des cultures, des lois et des moeurs. Mais ce qui fait la différence entre ces maîtres à voyager et le "théoricien" d'aujourd'hui est que ce dernier n'est plus tout à fait certain de pouvoir encore voir un monde. La *theoria* - le voir contemplatif - s'accompagne d'une *skepsis* - l'observation sceptique - relative à la teneur de monde de ce qui est nommé comme tel. Le tour du monde nous révèle combien nous dépendons, en nous insérant dans les réseaux techniques des transports à grande distance, de la technosphère. L'ironie de ce confort est, à l'image des charmes du *Beau Danube bleu* que Kubrick fait entendre dans un espace des plus inhospitaliers, que le monde entr'aperçu à travers les mailles de cette technosphère nous le savons menacé par des catastrophes *écologiques et culturelles* majeures.

L'erreur à ne pas commettre serait d'argumenter du caractère philosophique de la démarche pour céder à la dénégation de sa dimension touristique. Nous pourrions recourir à quelque rhétorique de "mise entre parenthèses" et ne retenir que les moments de pure contemplation. Cela équivaldrait en fait à nier notre inscription dans les flux de l'industrie touristique et, ce faisant, préférer méconnaître le rôle majeur qu'elle joue aujourd'hui. Quelle que soit la manière avec laquelle nous rasons pour préserver l'intégrité des buts culturels que nous nous fixons il ne peut se faire que nous n'apparaissions pas avec tous les attributs d'un "niveau de vie". Transitent donc avec les corps des images et des messages. Dans tel pays le spectacle offert par les touristes est plus captivant et plus "intéressant" que le patrimoine qu'ils viennent visiter. Tel est aussi, en cette première approche, le "temps des monuments" : l'âge de ceux-ci n'est pas un frein, *au contraire*, à la diffusion des signes et des objets de la modernité. Avions, hôtels climatisés, voitures tous terrains, médicaments

---

<sup>1</sup> André Jean-Marie et Baslez Marie-Françoise, *Voyager dans l'Antiquité*, Paris, Fayard 1993. Page 37.

et onguents, vêtements, appareils photographiques, caméscopes précisent autour des monuments les contours du monde de la technosphère. Dans tel espace à l'origine rituel défilent aujourd'hui les modes successives de la modernité voyageuse. Ainsi aux territoires traditionnels les monuments contribuent paradoxalement à superposer un territoire peuplé des signes de la modernité.

C'est ainsi que plus les grands sites nous sont accessibles, en étant comme rassemblés dans un musée imaginaire mondial, plus le monde des flux affirme sa prééminence sur le monde des lieux. Dans un tel monde on ne peut espérer en la préservation des monuments que pour autant qu'ils contribuent aussi bien à la bonne image des centres de pouvoir qu'à la vie économique. Ils ont beau faire l'objet, au lieu d'être exposés comme ils le furent longtemps aux guerres des princes, de mesures scrupuleusement conservatoires, ce rôle parfois majeur qu'ils jouent dans les économies régionales les désigne comme des victimes virtuelles du chantage terroriste. Qui plus est comme il n'y a pas lieu, selon nous, de faire un partage net et définitif entre ce qui relève de l'*oeuvre (d'art)* et ce qui relève du *monument (historique)*, la modernité se signalant précisément par le double caractère qu'elle confère ainsi à tout un ensemble d'objets, le marché de l'art est aussi un marché du monument. S'étant imposé mondialement contre la fonction symbolique la scène de l'économie où apparaît ce marché se double d'une économie marginale reposant sur de vastes réseaux de pillage affectant les objets les plus autonomes comme ceux dépendant originairement des monuments d'architecture . La valorisation la plus humaniste et la plus désintéressée de la culture se double d'une économie aux méthodes et aux effets contradictoires. C'est bien parce que les Talibans d'Afghanistan savaient grande la sensibilité du "monde occidental" au patrimoine qu'ils ont pu donner de l'écho à leur démonstration cynique de rigorisme culturel. Nous apprîmes récemment que le Tribunal Pénal International pour l'Ex-Yougoslavie avait retenu la destruction de monuments historiques comme chef d'accusation pour les responsables de l'attaque de 1991 contre la cité historique de Dubrovnik. On ne peut que saluer une telle décision. Elle révèle cependant l'inquiétude qui se fait jour pour ce temps de la conservation d'état dans lequel les monuments sont entrés. Aucun stratège, aucun prévisionniste n'est en mesure de décider si

la mondialisation sera aussi celle d'un droit international ou bien, au contraire, celle d'un approfondissement des conflits de civilisations. Notre respectueuse familiarité avec le paysage patrimonial ne doit pas nous faire croire que, parvenus à la fin de l'histoire, il ne s'agirait plus que de faire la police. Les monuments historiques ne sont pas que des souvenirs d'histoire dans une non-histoire. Le culte dont ils font l'objet, pour moderne qu'il soit, les expose à de terrifiantes violences. Nous ne pouvons pas exclure d'avoir à vivre des crises bien plus graves que celle que les Taliban ont provoqué en dynamitant à la face du monde les bouddhas de Bamiyan.<sup>1</sup>

Mais les monuments ne nous font pas seulement craindre la violence dont ils pourraient à l'avenir être aussi les victimes non humaines toutes désignées. Comment ne pas voir, dans les monuments historiques du monde inca par exemple, des monuments de protestation voire d'accusation contre l'extrême violence qui fut celle des conquérants venus du monde chrétien? Bien encadré par son propre appareil photographique ou son camescope le touriste peut là aussi renforcer sa volonté de ne pas savoir ce qu'il advient encore aux mondes dont on ne lui présente semble-t-il que le décor vide. Tous les indiens ne sont pas morts et leur misère actuelle est aujourd'hui le révélateur d'une espèce particulière de génocide : celle qui consiste à tuer non le présent mais l'avenir. Les vivants ne sont tolérés, semble-t-il, que pour dissimuler ceux que l'on extermine comme par défaut en obstruant l'avenir. Peut-être débusque-t-on ici un douloureux paradoxe. On peut, comme le fait Christian Delacampagne<sup>2</sup>, contester le caractère génocidaire des guerres anti-indiennes conduites en Amérique du Nord. Comment désigner l'absence même d'avenir et de perspectives de développement démographique, économique, culturel et politique sinon d'une expression qui laisserait entrevoir que si le génocide n'a pas existé en amont en tant qu'extermination systématique et planifiée, il peut avoir lieu en aval? Le fait de tirer avantage de l'affaiblissement catastrophique de la population

---

<sup>1</sup> Ces pages ont été rédigées quelques mois avant les événements du 11 septembre 2001. Il est vrai que nous avons en vue les grands monuments historiques de la tradition, européenne notamment. Il nous avait échappé que le *World Trade Center* pouvait être un monument "sensible".

<sup>2</sup> Cf. Delacampagne Christian, *De l'indifférence. Essai sur la banalisation du mal*, Paris Editions Odile Jacob, Paris 1998.

des "nativ american" pour faire des indiens du futur les seuls bons indiens possibles, c'est-à-dire des indiens toujours déjà morts, est plus qu'un ethnocide. A deux pas de certaines des merveilles qu'il nous est donné de voir se déroulent des drames qui sont autant de sacrifices offerts à "notre" civilisation. On ne voit pas au nom de quoi une partie de l'humanité peut s'arroger le droit de gérer des "parcs anthropo-éthnologiques". La muséification des cultures traditionnelles contribue à dissimuler la violence que cette même partie de l'humanité fait subir au monde.

Ce n'est donc plus le visage du monde que ces merveilles dessinent, mais son acosmicité qu'elles accusent. Au pied du Machupichu ce ne sont pas nécessairement des hommages que nous avons envie de rendre aux héros qui ont rendu possible notre frisson touristique. On se prend même à imaginer de quelles horreurs sont jalonnés parfois les chemins temporels qui nous y conduisent. Et de même pas excuser la superbe de quelque archéologue inventeur. Il suffit cependant d'être prévenu de ce que la violence inscrite au coeur de cette expérience est susceptible de générer un fort ressentiment pour faire apparaître la nécessité, pour la pensée, de s'attarder sur l'énigme et de prendre le temps de ménager un au-delà de se ressentiment.

Il ne serait pas difficile de dresser un diagnostic heideggerien. Ce monde, où la terre elle-même est considérée de plus en plus comme un lieu de stockage - et où l'eau même des fleuves, quand elle n'est pas simplement celle d'un égout, devient de l'énergie électrique potentielle - n'est plus vraiment un monde. Le *dasein* que je suis, et dont l'être authentique est un être-pour-l'habitation - et donc, par là, susceptible de se libérer des sortilèges de l'*arraisonnement* - peut se sentir profondément lésé au contact de ces oeuvres. Elles sont si fortement investies de mondanité qu'elles révèlent jusqu'à la nausée combien un "état des lieux" actuel ne pourrait consister qu'en un enregistrement du sinistre du monde. La question serait alors doublement de se demander, à une époque qui se présente comme l'époque de la mondialisation, ce que signifie *habiter* et dans quelle mesure les monuments peuvent nous transmettre quelque chose de cet habiter.

Heidegger, qui s'adressait dans ses conférences des années cinquante, à des auditeurs et à des lecteurs dont il savait que le "sens du monde", pour

avoir été rudement mis à l'épreuve, était pour le moins émoussé, le rappelle : l'habitation n'est pas le logement. Quand bien même le logement se présente comme une nécessité vitale et se trouve à juste titre revendiqué comme un droit élémentaire de la personne il demeure la forme la plus pauvre de l'habitation. Ce n'est qu'un premier pas vers un monde. Mais il en demeure souvent le substitut. Quand l'habitation se réduit au logement nous ne pourrions donc plus vraiment parler d'existence authentiquement humaine. Si les animaux, comme l'affirme Heidegger, sont "pauvres en monde", le logement-nid, le logement-terrier, le logement-clapier, le logement-cage ou le logement-niche sont alors autant de régressions où il ne reste plus à l'habitant qu'à s'habituer à ne plus habiter. Nous nous noierions dans l'existence inauthentique si, comme des poèmes, des lieux ne nous sollicitaient pas au plus près de notre quotidienneté en tant que nous avons un monde à habiter. Habiter c'est d'abord être auprès de tels lieux. Quand il ne reste plus que le logement pour accomplir cette mission c'est que le monde s'est précisément dérobé. Le pur et simple "loger" est un emprisonnement et la peine consiste en une privation de monde. Il y a les "sans-abris" mais, encore plus nombreux, il y a les "sans-lieux" et les "sans-mondes".

Ce que notre expérience touristique nous aurait révélé c'est donc plus une crise de l'habitation, au sens de disposition authentique du *dasein*, qu'une crise du logement. La facilité, totalement inconcevable il y a encore un siècle, avec laquelle il nous a été possible de visiter ces sommets de l'architecture, dans le même temps qu'elle permet comme une juxtaposition de *mondes* semble dire l'inhabitabilité *du* monde. C'est notre identité même d'être humain qu'une telle expérience révélerait à sa crise.

Du monde, objectera-t-on, il y en a toujours même si ce n'est pas le meilleur possible. Mais ce qui arrive aux mots, ce qui nous arrive par les mots, c'est pour le moins une inquiétude, voire une angoisse quant à ce qui advient historiquement et que la pensée doit s'efforcer de comprendre. Or, ce que l'expérience du tourisme culturel met notamment en évidence, c'est précisément l'étrangeté de cette situation consistant à *être d'un monde collectionneur de mondes*. On aura beau dire que l'expression est exagérée, que notre monde, s'il collectionne, ce sont des oeuvres, des monuments, des objets et non des "mondes". Pourtant qu'il s'agisse des protestations des

anthropologues à l'encontre du fétichisme de l'art ou de l'engouement pour la culture patrimoniale, il semble impossible de s'en tenir à cette vision froide qui consiste, une fois caractérisé notre monde comme un monde positif et objectivant, à faire apparaître les objets de nos collections soit comme de purs objets d'investigations scientifiques, soit comme des objets de pure jouissance esthétique. Ils sont capables de nous affecter, de nous toucher, de faire événement, de faire sens, de faire résonner en nous cela même pour lequel l'approche esthétique et l'histoire de l'art ne sont peut-être que des seuils. Ces objets ne sont donc pas seulement des débris, des vestiges, des documents, des fragments du passé de notre seul monde - c'est-à-dire celui que nous dominons ou croyons dominer - ils sont aussi des symboles de mondes autres, voire des symboles de monde dans un *non-monde*, dans cet *a-monde* qui serait le nôtre. Mais en quel sens?

Nous souscrivons au constat de Jean-Luc Nancy :

"Il n'y a plus de monde : plus de *mundus*, plus de *cosmos*, plus d'ordonnance composée et complète à l'intérieur ou de l'intérieur de laquelle trouver place, séjour, et les repères d'une orientation. Ou encore, il n'y a plus l'"ici-bas" d'un monde donnant passage vers un au-delà du monde ou vers un outre-monde. Il n'y a plus d'Esprit du monde, ni d'histoire pour conduire devant son tribunal. Autrement dit, il n'y a plus de sens du monde".<sup>1</sup>

"...Il n'y a plus de sens du monde". Sauf, peut-être, comme on dit de quelqu'un qu'il a le sens du beau ou le sens de l'harmonie. D'où, comme le note encore Jean-Luc Nancy :

"L'attente, la demande, l'exigence ou l'inquiétude du sens ne cessent d'insister aujourd'hui de la manière la plus courante, la plus quotidienne : on pourrait aisément rassembler un florilège de phrases sur ce thème, simplement cueillies au fil de la lecture des journaux, et dans des contextes très divers, politiques, religieux, économiques, etc."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nancy Jean-Luc, *Le sens du monde*, Editions Galilée, Paris 1993. Page 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*. Page 13.

Dans un tel *a-monde* la demande de sens est si insistante que les monuments, dans la mesure même où ils ont pour la plupart été de puissants acteurs symboliques, seraient reçus comme les messagers d'une *religion d'un temps du monde retrouvé*.

C'est à l'abri d'un historicisme rigoureusement argumenté que Hegel a pu se laisser habiter par les grands monuments de l'histoire de l'architecture. Penseur de l'ère du devenir il lui fut possible de se risquer à une forme d'herméneutique d'oeuvres dont il neutralisait ainsi, semble-t-il, la portée ontologique. En historicisant les oeuvres de l'art, en les situant dans un passé, et qui plus est dans un passé qui semble conduire jusqu'à nous, il en aurait conjuré le sens. Mais le dispositif de Hegel ne tient, semble-t-il, qu'à la condition que le présent ait rempli suffisamment ses promesses pour que le passé n'apparaisse plus que comme le passage même du sens que ce présent éclôt et confirme. Le sens, on l'a souvent souligné, a un sens, a une direction. Cela dit, et comme s'il s'était agi de s'arranger avec les capacités poétiques réelles de la société moderne, ce que nous avons appelé la "conjuraison du sens" aurait consisté en même temps à tenir à distance les oeuvres - en les situant dans le passé - et à neutraliser leur "charge négative" - en "relevant" ce que ce même passé évoque de néant et de mort. Bref une sorte d'abri à double peau : le passé pour nous protéger des oeuvres, la dialectique pour nous protéger du passé.

Mais le constat que fait Jean-Luc Nancy de la "fin du monde" est aussi, par là même, le constat que le présent, en l'espèce de la modernité, n'a pas tenu les promesses qui auraient permis d'envisager l'ensemble du passé culturel, ou spirituel, de l'humanité dans la perspective de la réalisation de la liberté. Le Savoir Absolu est comme un mur du sens que nous aurions franchi avec l'étrange certitude que ce franchissement ne nous a pas conduit au triomphe de la raison et de la liberté. La guerre du monument est par exemple une réalité contemporaine irréductible à un quelconque retard pris sur la dialectique.

Le geste qu'il nous faut faire consiste alors, en se refusant à reléguer le cercle de l'histoire de l'architecture et de l'histoire de l'art dans une préhistoire du Savoir Absolu déployer l'espace des questions que cette première ébauche d'une herméneutique philosophique du temps du monument permet de déployer.



## A) Un tour d'a-monde

Nos propres voyages furent davantage motivés par le désir de voir et d'habiter *un* monde que par celui de voir *le* monde. Nous allâmes à la rencontre des monuments comme on aperçoit à travers les brumes d'un *a-monde* un symbole de monde, c'est-à-dire un symbole dont la symbolisation consiste précisément à réunir les éléments d'un monde, à les réunir "en monde". Les monuments d'architecture sont de puissants symboles de monde. Les voyages que nous accomplîmes, s'il ne fut jamais question de les ritualiser en tous les cas consciemment, nous les avons vécus sur le fond d'un malaise dont certains aspects ne prennent tout leur sens qu'à s'inscrire dans l'espace d'une expérience de "fin de monde".

Tel est aussi le principe de relativisme de cette recherche : c'est comme habitant de ce que nous appelons l'*a-monde* que nous allons interroger ce "temps du monument" pour lequel Aloïs Riegl, et parce qu'il l'a compris avec une profondeur exemplaire, a dégagé les principes essentiels d'une éthique de la transmission.

Objets transmis les monuments sont-ils aussi des transmetteurs? et de quoi? et pour qui? Ne sont-ils que les mirages d'un monde absent? Le culte - moderne - des monuments se réduit-il alors à la célébration d'un monde halluciné, spectaculaire et non habité? Comment, corrélativement, interpréter la teneur de monde de ce qui advient en l'espèce de la mondialisation? Cette mondialisation est-ce ce qui arrive comme monde? Quel rôle peut-on prêter au tourisme culturel dans cette mondialisation et que peuvent y accomplir ces monuments dont on a vu que nous pouvions nous attendre à ce qu'ils apparaissent dans toute leur fragilité?

Tel serait le premier thème d'une éthique relative à la transmission des monuments : comprendre en quoi, dans un (a-)monde mondialisé, les monuments peuvent concourir à la transmission d'un habiter.

Il semble qu'il faille cependant être prévenu, devrait-on en conclure une part d'indécidabilité, du fait que les monuments appartiennent à l'ensemble des pharmacocons. S'il s'agit d'interroger la "teneur de monde" de ce que nous expérimentons et nommons comme monde, voire d'être au point de départ d'expériences poétiques du jeu du monde, ils sont remède. S'il s'agit au contraire de nous enfermer dans la nostalgie d'un monde, en

faisant du paradoxe qui veut que le passé soit devant nous l'horizon unique d'une passion d'antiquaire, ils sont poison.

Du côté du remède : les "commotions", par exemple, de Le Corbusier lorsqu'il découvre l'Acropole et à travers cette découverte l'architecture elle-même comme quelque chose qui "se parcourt et se marche", comme quelque chose qui fait événement et ne se laisse pas enfermer dans l'espace bi-dimensionnel de la représentation académique.

Du côté du poison : par exemple l'instrumentalisation hitlérienne et speerienne de l'architecture, notamment de l'architecture monumentale, pour construire un Reich millénaire. Comme si, sous ce couvert, la politique nazie a pu faire croire qu'elle édifiait enfin ce monde qui faisait si cruellement défaut. L'architecture monumentale, ainsi que l'ensemble des références concourant à sa définition néo-classique, auront dans ce contexte joué avec efficacité le rôle de leurres.

## B) Ethique et transmission

*Ethique de la transmission*, c'est de cette manière que nous avons nommé l'espace de notre réception de l'oeuvre de Riegl *Le culte moderne des monuments*. L'ouvrage manifeste par sa profondeur le fait que si la conservation notamment des grandes oeuvres de l'architecture, fussent-elle désaffectées ou en ruine, s'est imposée comme une sorte d'impératif civilisationnel, ouvrant ainsi un nouveau chapitre dans l'histoire de la transmission elle n'allait, précisément à l'ère moderne, pas de soi. A biens des égards les monuments même les plus prestigieux sont des étrangers plus *exposés* que maintes oeuvres collectionnées par les musées. Il apparaît cependant que les premières questions que nous avons posées mettent à jour l'affinité attendue entre ce que nous appelons *éthique* et *transmission*. Avant de clarifier cette affinité, ou cette proximité de notions, il convient donc de préciser les termes et ce qu'il en est du problème par cette proximité entrevu.

α) Par éthique, en un sens général, nous entendons la pensée d'une manière d'être au monde telle que, et pour être prise en compte, est reconnue à la *communauté des vivants* l'aspiration à

une vie bonne et juste. C'est cette aspiration même, en sa légitimité, qui fonde le principe égalité.

(Il importe, dans cette définition, de ne pas réduire la communauté des vivants à la communauté des vivants-présents. Tous les vivants sont les transmetteurs d'un patrimoine génétique qui les insère dans une histoire naturelle. Il appartient de plus aux vivants humains de superposer au patrimoine génétique un patrimoine symbolique. D'une part des groupes de vivants humains expriment leur dette ou leur reconnaissance envers des prédécesseurs qui peuvent être défunts; d'autre part, prennent leurs responsabilités à l'égard de successeurs qui peuvent ne pas être encore nés.)

Nous ne comprendrons pas le terme éthique comme désignant seulement une spécialité philosophique ou un corps de principes. Dans notre perspective nous parlerons de *vie éthique* pour désigner l'impulsion même qui donne corps et sens à la moralité à savoir l'aspiration à une vie bonne et juste. Si cette aspiration n'est jamais totalement étouffée elle peut être de manière significative empêchée d'abord de parvenir à une pleine clarification, ensuite de pouvoir entrer dans un processus de réalisation. On peut satisfaire extérieurement à des critères de moralité tout en ayant une vie éthique pauvre. Le paradoxe est que certains êtres humains ont une vie éthique bien inférieure à celle que nous pouvons prêter à certains animaux. On peut résoudre rapidement ce paradoxe en rappelant à quel point l'existence humaine est redevable à la vie sociale et à la vie politique alors que l'animal est principalement dépendant d'un programme génétique. Mais ce qui nous sépare à jamais de l'animal est aussi ce qui nous en rapproche. Le fait que les animaux (autres que l'homme) ne peuvent pas nommer *éthique* ce qui les pousse en avant - et d'abord parce qu'ils n'entreprennent rien qui pourrait précisément s'y opposer - ne peut justifier de s'interdire à penser que certains êtres humains sont quant à eux privés de cela même qui leur permettrait d'être

*aussi* des animaux accomplis et satisfaits. L'animal sauvage qui a faim a au moins la liberté de chasser. Dans certains camps de la modernité la seule liberté qui reste à certains hommes affamés est d'atténuer la souffrance des enfants. Ce que nous voulons dire c'est que la déshumanisation n'est pas seulement un retour à l'animalité, mais un retour à un état bien pire.

Vivre éthiquement est pour nous une possibilité commune à l'animal et à l'homme. Et nous pourrions être tentés de croire que si les hommes ont une culture, des institutions symboliques c'est aussi parce que la vie éthique a perdu son évidence et qu'elle s'est considérablement éloignée de la seule composition naturelle de la diversité des programmes génétiques. Nous nommons ce qu'il y a à penser parce que ce qui se présente à la pensée s'est pourtant, dans la clairière ouverte par le logos, retiré du cercle des évidences naturelles.

Par communauté des vivants nous entendons l'ensemble des êtres qui partagent le fait d'être en vie. Animaux et végétaux sont donc compris dans cette communauté appartient-il seulement aux hommes d'être conscients de cette communauté.

Nous devons nécessairement distinguer ainsi entre *communauté formelle* et *communauté vécue*. La *communauté formelle* se caractérise uniquement par le trait commun qui est retenu dans la comparaison des individus. La *communauté des vivants* de notre définition de l'éthique est une telle communauté formelle. La *communauté vécue* suppose par contre que *des* membres d'une communauté formelle aient suffisamment intégré cette appartenance formelle dans leur *ethos* pour que leur vie affective et leur activité symbolique en portent significativement l'empreinte.

En quel sens, par exemple, parle-t-on de communauté juive, de communauté catholique ou musulmane? Ces questions surgissent parfois dans l'espace médiatique. Du point de vue strictement formel de telles communautés existent. Des membres eux-mêmes de ces communautés formelles contestent cependant qu'on puisse parler de communauté à leur propos. Ils veulent

signifier par ce refus que la communauté formelle est en réalité profondément divisée sur des questions essentielles, aussi divisée parfois que l'est la société laïque. Il existe des catholiques de gauche, des musulmans insisteront pour se démarquer du fondamentalisme et des juifs religieux diront leur accord pour une société et un état laïques. D'autres membres, conscients de ces divisions, persisteront à parler de communauté. Certains affirment peut-être par là le primat de la "raison d'institution". D'autres sont convaincus qu'une communauté religieuse est précisément un projet de rassemblement transcendant des divisions par ailleurs non solubles dans le consensus. D'autres encore afficheront leur appartenance tout en dénonçant les risques de communautarisme.

Communauté formelle et communauté vécue sont donc loin de toujours coïncider. Une communauté formelle, comme nous le venons de le voir, n'implique pas toujours une communauté vécue. Il est remarquable qu'il existe des membres de communautés formelles religieuses se démarquant de communautés vécues correspondantes. Une communauté vécue n'est souvent quantitativement qu'un sous-ensemble d'une communauté formelle. Communauté formelle et communauté vécue se méconnaissent toujours plus ou moins. Même dans le cas de communautés religieuses c'est parce qu'il peut exister un champ de prescriptions juridiques à vocation universelle que des membres d'une communauté vécue donnée sont par exemple empêchés de nuire à des membres de la communauté formelle correspondante.

Il convient de remarquer également que les communautés vécues peuvent transgresser ou subvertir la manière dont sont instituées des communautés formelles. Dans des contextes marqués par de fortes tensions raciales des couples mixtes expérimentent un mode d'être qui transgresse les interdits induits par certaines définitions de ou des communautés formelles.

En ce qui nous concerne il suffit que des communautés vécues transgressent l'opposition entre la communauté formelle humaine et la communauté formelle animale pour que soit justifiée une position éthique consistant à contester à l'homme le privilège de soumettre la nature à ses seuls intérêts. La transgression du formalisme communautaire homme-animal est l'indice d'une possibilité de justifier rationnellement un ordre d'obligations et de devoirs humains débordant le cadre de la communauté formelle humaine. Nous avons avec les porcs un grand nombre de points communs. Quel sens cela a-t-il pour nous? Quelles obligations peuvent apparaître à l'horizon de la manière avec laquelle il nous est possible de vivre cette communauté?

Qu'arrive-t-il cependant à ces concepts dans le cas où nous posons une communauté formelle de type : ensemble des êtres qui ont en commun d'avoir des composants matériels? Bref le commun peut-il se dire de manière transversale aux règnes humain, animal, végétal et minéral? S'il n'est pas difficile d'admettre la possibilité de communautés vécues homme-animal c'est pour la raison que des animaux se sont avérés capables de certaines formes de réciprocité dans l'échange qui se fait dans l'espace commun de vie. Entre le monde riche humain et le monde pauvre de certains animaux un monde commun peut émerger qui verra la possibilité d'une réciprocité de certaines conduites affectives et symboliques.

Nous pourrions ainsi distinguer entre des communautés à forte réciprocité, à faible réciprocité et à réciprocité imaginaire.

Les communautés humaines sont, semble-t-il, les seules à être capables de forte réciprocité (comme elles sont les seules à faire la guerre ou à accepter des formes différées de réciprocité). Nous dirions des communautés animales qu'elles sont capables de réciprocité courte ou, plus précisément, de réciprocité à faible profondeur éthique. Les communautés homme-animal, dissymétriques, sont des communautés à réciprocité faible.

Nous qualifierions enfin les communautés homme-végétal, voire homme-minéral de communauté à réciprocité imaginaire. Certaines pratiques de jardinage, par exemple, témoignent de ce type paradoxal de communauté vécue à réciprocité imaginaire. Les jardins secs de pierre et de sable qu'on trouve dans certains temples zen par exemple sont des témoignages poétiques du sentiment cosmique qui est au coeur d'une telle expérience "communautaire". La pratique chinoise qui consiste à choisir de belles pierres d'ornement, lesquelles dessinent souvent de véritables paysages, manifeste pour le moins que les hommes ne se contentent pas de cultiver leurs plantes préférées ou de parler à leurs animaux familiers.

Ces différents types de communautés vécues, de la communauté intra-humaine à forte réciprocité à la communauté à réciprocité imaginaire constituent un ordre pyramidal qui, partant de la conscience pour aboutir à la matière brute, nous maintient enracinés dans la nature, nature envers laquelle il nous est alors possible de reconnaître notre responsabilité. Cette pyramide se trouve orientée, de la base au sommet, de la solidité vers la fragilité. S'il est justifié d'estimer que nous avons très peu de devoirs envers les minéraux c'est aussi parce qu'ils renvoient à un état de chose susceptible de se perpétuer sans limite et sans qu'il soit besoin d'intervenir. Le caillou sur lequel je bute pouvant "peser" des milliards d'années ne parviendra sans doute pas à m'émouvoir sur son sort. Mais je peux l'admirer et décider dans faire une "oeuvre d'art". Au sommet, selon notre métaphore, il y a non pas l'humanité ou l'homme, mais les hommes avec leur fragilité bio-ontologique et, comme par dessus celle-ci cette autre fragilité, culturelle cette fois, et qui est aussi bien le produit de la guerre, de la dynamique sociale que de la civilisation elle-même.

Plaçons-nous par exemple à la base de la pyramide et décidons, puisque les minéraux sont à jamais dépourvus de la capacité à faire preuve de réciprocité dans un espace commun, d'exterminer quelques parcelles de matières. En réalité nous ne pourrions nous

en prendre qu'à des formes particulières d'existence de la matière et cela pourra s'appeler la fission nucléaire. On sait précisément que, sous forme de bombes, cette extermination de formes particulières de la matière provoque la création d'autres formes incompatibles celles-là avec la vie, qu'elle soit végétale, animale ou humaine. Quand, dans un espace commun la réciprocité ne peut être que purement imaginaire, seul l'appel à l'égoïsme bien compris est en mesure de faire obstacle à une éventuelle volonté de destruction. Le fait, par contre, de libérer un animal pris au piège ne procède pas nécessairement d'un calcul relatif à la nécessité de s'assurer qu'en se reproduisant, au lieu de mourir, il contribuera à faire grossir les intérêts humains. Un tel geste a une signification éthique au sens où il reconnaît à l'animal qu'il partage avec l'homme le désir d'une "vie bonne et juste".

Serions-nous pris ainsi en flagrant délit d'un anthropomorphisme sommaire et anti-humaniste? Oui si ce que nous projetons ainsi sur le monde animal c'est notre part réfléchie d'animalité. Mais, après tout, la table n'a pas demandé à être appelée ta-ble. Je peux nommer "vie bonne et juste" ce que je perçois chez l'animal de son désir à travers des conduites de crainte et de défense. De même que nous avons admis que les animaux ébauchaient des formes culturelles nous admettons également qu'ils ébauchent des conduites éthiques, c'est-à-dire des conduites qui, étant gouvernées par la recherche d'une "vie bonne et juste", sont virtuellement susceptibles d'appréciations morales.

Soit une meute de loups. Leur recherche de la "vie bonne" s'exprime notamment par la hiérarchisation des individus au sein de la meute. Cette hiérarchie, compte tenu de la faible capacité symbolique du monde animal, est indispensable pour la recherche des proies. Si les plus forts et les plus expérimentés ne tenaient pas leur rang dans la meute, les moins forts et les plus jeunes ne pourraient pas profiter de la chasse. La meute n'existerait tout simplement pas et comme l'organisation en meute est la réponse adaptée à une situation difficile aux



chasseurs solitaires il est possible d'en conclure que les loups, sans la meute, ne pourraient pas exister. On peut avoir recours, pour expliciter l'organisation en meutes, à des analyses faisant appel à des phénomènes de régulation. La meute n'est pas le produit d'une conception préalable et réfléchie. Elle n'est évidemment pas contractuelle. Il n'empêche que, par définition, l'organisation en meute place aux positions supérieures les individus les plus capables de procurer à la communauté le nécessaire à une vie "bonne et juste". L'idée de justice est ici particulièrement bien venue. En mettant au sommet de la hiérarchie les plus capables le système meute, non seulement semble ainsi favoriser la gratification juste de ces plus capables mais, comme ces plus capables agissent au mieux dans l'intérêt de la meute, leurs privilèges ne sont qu'apparents car tout entier voués à la communauté. Le loup soumis "vote" pour des chefs capables de lui permettre de vivre, c'est-à-dire de vivre en loup, c'est-à-dire de vivre bien. Le système semble parfait. Dans la mesure où il existe des moments voués à la compétition, par exemple être le plus rapide et le plus fort pour dépecer une proie, les plus forts prennent égoïstement l'avantage sur les plus faibles. Mais, ce faisant et parce qu'ils prennent les commandes, ils contribuent de manière décisive à la pérennité même du groupe. On a pu observer, dans un "éco-zoo", qu'une meute de loup marginalise sans pitié un loup "imprégné", c'est-à-dire un loup semi-appriivoisé. Les gardiens sont obligés de veiller à ce qu'il puisse avoir accès à la nourriture. Sagesse de la meute : dans l'ignorance qu'ils sont de l'institution qui les héberge et les observe les loups ont senti dans l'individu imprégné qu'il pouvait être un "espion" parce que du même bord que leurs proies elles-mêmes "imprégnées". *Wolfstory...*

Cette esquisse d'une approche comparée du monde humain et du monde non-humain ne vise ni à proposer des modèles animaux à la conduite humaine, ni à juger de manière péjorative les comportements animaux. L'homme ne descend pas du singe pour se prélasser dans une piscine métaphysique : il est un singe

et un animal même si c'est un animal capable de hautes performances symboliques. Les animaux ne semblent pouvoir qu'ébaucher de telles performances. Dans le monde humain la raison est sollicitée pour tâcher de résoudre les problèmes complexes et difficiles que pose la civilisation. On ne peut qu'être frappé par la rationalité à laquelle semble aboutir, dans le monde animal, le couplage du programme génétique et du comportement. La hiérarchie qui règle chez les lions l'accès à la nourriture est par exemple une manière d'éviter, dans une société composée d'individus capables d'impulsions extrêmement destructrices, que n'éclatent des sortes de guerres civiles lesquelles seraient rapidement fatales à la survie de l'espèce. Dans un tel contexte peu importe qu'il y ait des "supérieurs" et des "inférieurs". Ce qui compte c'est que les forces soient ordonnées de manière à éviter la "guerre civile totale" lors du partage du butin. Dans l'état de sauvagerie la seule manière avec laquelle ces forces peuvent s'ordonner est qu'elles se mesurent. Lorsqu'on s'étonne, autre exemple, du fait qu'un troupeau reste absolument insensible, sinon à la détonation d'un coup de fusil, du moins au fait qu'un membre du troupeau soit ostensiblement tué, nous ne comprenons pas immédiatement que cette indifférence est une sorte de "devoir de réserve" prouvant que l'espèce a bien adapté ses affects au fait qu'elle est précisément une composante sans autre distance avec la nature que le fait de se rassembler en troupes. Si les animaux étaient sensibles, comme le sont devenus les hommes, à la mort ils ne pourraient pas vivre bien longtemps dans un univers où être d'une espèce signifie manger d'autres espèces (animales ou végétales) et être mangé par d'autres. Les animaux sont adaptés, par la limitation de leurs affects, à ce visage infernal du paradis naturel. Cette condition animale permet en retour d'éclairer certains traits fondamentaux de la condition humaine. Les hommes sont des animaux qui ont appris des formes de solidarité et de vie communautaire leur permettant de s'entraider dans leurs évasions hors de l'état de nature. Manger, manger des

minéraux, des végétaux, des animaux mais ne pas être mangé par eux. L'espèce humaine est une espèce qui s'est trouvée pourvue de la capacité d'entrevoir cette étroite fenêtre "méta-naturelle" et de se donner les moyens d'habiter ce qui devient alors un paysage, dans le luxe, le confort et avec des capacités inédites pour la vie affective.

Certaines sociétés pratiquant l'anthropophagie se procurent des proies en faisant des prisonniers de guerre auxquels elles autorisent, pendant une durée indéterminée, de vivre normalement dans leurs villages. Ces futurs "mangés" peuvent prendre des épouses, avoir des enfants, se livrer à des activités artisanales. Cette caractéristique étonnante suffit à montrer comment, à l'intérieur du champ humain, le fait d'être mangé est devenu autre chose que la simple résultante de l'impulsion à se nourrir. L'anthropophagie est sans doute ce par quoi les hommes sont parvenus à mettre rituellement en scène un "être mangé" de manière telle que l'événement se trouvait du même coup, en étant projeté dans l'univers symbolique, soustrait aux chaînes strictement organiques des cycles métaboliques naturels. Il faudrait ainsi se donner les moyens, plus généralement, de comprendre les pratiques du corps comme autant de manifestations de cette "évasion" hors du tout organique de la nature.

Que cela soit par égoïsme bien compris ou par pure générosité il appartient aux vivants humains, pour autant que la civilisation dont ils sont les acteurs leur confère un pouvoir d'une certaine ampleur - et ce pouvoir est souvent un pouvoir de nuisance - de ne porter atteinte à la vie des vivants non humains que sous certaines conditions, la condition impérative étant de s'assurer que, par là, ils ne privent pas les générations futures de la diversité *constitutive* de cette communauté de vivants.

Les vivants humains ont éthiquement à expérimenter leur appartenance à cette communauté élargie en s'interdisant notamment de porter atteinte en temps de paix à la vie et à l'intégrité physique et psychique d'autres vivants humains

s'agirait-il par là d'exécuter des ordres de justice. (Lorsque des guerres sont entreprises par des vivants humains pour pouvoir et comme fin et comme moyen, porter atteinte à la vie et à l'intégrité physique d'autres vivants humains, il apparaît légitime, mais seulement en vue de rétablir l'état de chose favorable au respect de la vie, d'avoir à porter atteinte, intentionnellement ou non, à la vie et à l'intégrité physique de certaines personnes.)

Il peut paraître étrange ou injustifié de prêter des aspirations à la vie "bonne et juste" à l'ensemble des vivants et cela d'autant plus que cet ensemble comprend par exemple des microbes, des virus voire des prions! Mais nous avons appris que les vivants microscopiques, y compris par conséquent les parasites, jouent un rôle majeur dans l'évolution et qu'ils ont toute leur place dans les équilibres métaboliques. Plus sérieusement, quand bien même faut-il éviter de se livrer à des projections anthropomorphiques sur des vivants non humains, on ne peut nier ni l'existence ni la signification d'un sentiment d'appartenance à une communauté de vivants. Que nous traduisions l'aspiration à une vie bonne et juste en termes d'écosystématicité et, par exemple, de s'empêcher en conséquence de croire justifiée une guerre totale contre certains parasites, n'est pas dépourvu de sens quant au respect ainsi consenti de la vie de ces animaux rudimentaires. Cela témoigne, surtout, de la nécessité par là esquissée d'un approfondissement de ce que nous appellerions le *rationalisme éthique*. Si la raison est un privilège exclusivement humain son exercice lui-même raisonnable ne peut se déployer qu'à la condition de soumettre "l'homme" à la raison même de ce dont il n'est qu'une partie et jamais la "fin". La flore intestinale a par exemple si peu agi conformément à cette "fin" qu'en ayant évolué en fonction de ses intérêts vitaux immédiats elle s'est trouvée installée dans un rapport de coopération durable avec un vaste ensemble d'animaux développés. Notre science, éclairée par la conscience que nous avons de nos aspirations à la vie bonne et

juste, nous dicte ainsi d'avoir à respecter les composants parasites qui peuplent et composent cette flore.

L'expression de *perspective éthique* serait indiquée pour désigner l'éthique au sens général défini plus haut. Elle signifie notamment que tous les choix qui se présentent à la délibération doivent être rapportés en dernier lieu non à un ensemble de clauses d'un *ordre écologique* défini de manière dogmatique ou instrumentale, mais à la problématique, ouverte aux pouvoirs techniques et scientifiques, d'une humanité prenant conscience de ses responsabilités face à sa propre diversité et à la diversité d'un monde dont elle n'est ni le centre ni la fin.

Aussi bien l'éthique entendue comme "étude théorique des principes qui guident l'action humaine dans les contextes où le choix est possible" que l'éthique définies comme "ensemble de principes gouvernant l'action des individus pour autant qu'ils agissent en fonction de leur appartenance à un groupe social déterminé et que cette appartenance impose des règles de conduite"<sup>1</sup> doivent être pensées selon la *perspective éthique*. L'étude morale des conduites de choix comme l'élaboration de principes déontologiques ne peuvent avoir de sens qu'en fonction d'un projet d'une manière d'être au monde favorable à la recherche *partagée* d'une vie bonne et juste.

Cette perspective éthique n'est pas un manifeste du "tout éthique". Notamment il lui incomberait d'explicitier son rapport aux domaines juridique et politique. Elle n'est ici qu'un geste, peut-être de nature utopique, et ne prétend pas au rôle de philosophie première.

β) Par transmission nous entendons l'ensemble des activités requises en vue de permettre aux générations nouvelles la jouissance de... ou l'accès à... tout ce qu'une communauté comme telle considère comme essentiel et nécessaire à sa propre vie éthique.

---

<sup>1</sup> Auroux Sylvain in *Les notions philosophiques. Dictionnaire*. Article Ethique. Paris, PUF 1990.

L'emploi du mot français de transmission fait apparaître une grande diversité d'occurrences possibles. En effet on transmet, pêle-mêle : des maladies, des langues, des informations militaires, des forces mécaniques, des titres de propriétés, des valeurs boursières-patrimoniales, des valeurs culturelles-patrimoniales, des conseils, des principes de conduites, des gestes, des secrets, des oeuvres, des récits, des répertoires, des expériences, des pouvoirs, des savoir-faire, des défauts, des qualités, des caractères, des passions, des habitudes, des habitus, des jeux de langage, des codes, des astuces, des bons mots... Dans tous les cas l'usage du mot sous-entend que ce qui est transmis est soit utile, voire particulièrement précieux pour le récepteur, soit a le pouvoir de le transformer ou de l'affecter en bien comme en mal. La coexistence dans le champ sémantique de significations négatives et de significations positives peut être considérée comme emblématique du fait qu'une transmission *culturelle* est la transmission de quelque chose censé protéger contre un état de moindre vie éthique. Quand une épidémie redoutable et mal connue se déclenche par exemple en Afrique il est évident que ce sont les individus eux-mêmes qui en sont les transmetteurs. Mais il ne sera pas suffisant de faire parvenir des médicaments et des vaccins munis de leur mode d'emploi. Il est aussi nécessaire que des chaînes de (contre-)transmission d'expériences et de savoir-faire médicaux se mettent en place. Une transmission culturelle est ainsi toujours l'intégration d'individus dans un champ de compétences, techniques ou symboliques, leur permettant de faire face à des situations semblables à celles qui ont motivé la constitution des premières expériences. Il y a des transmissions "naturelles", qui vont de soi et d'autres qui obligent au secret, ou qui s'entourent d'un espace propédeutique d'initiation.

On peut observer dans le monde animal lui-même des conduites de transmission. Si les jeunes lionceaux suivent d'abord leur mère parce qu'elle est nourricière un déplacement progressif s'opère, au fur et à mesure du processus de sevrage, de la mère comme dispensatrice de nourriture lactée vers la mère

comme celle qui montre comment se procurer de la nourriture carnée. Le monde des lions est pauvre, mais non inexistant. Cette transmission constitue une véritable ébauche d'une culture technique - transmission de proto-techniques de chasses - et d'une culture symbolique - transmission des codes hiérarchiques qui règlent l'accès au trésor nutritif que constitue la proie. Cette ébauche d'un monde culturel, ébauche qui demeurera répétitive et sans grande variation, nous incline de même à reconnaître au monde animal qu'il pratique également des formes de vie communautaires.

Toute position éthique suppose un horizon de transmission. Il n'y a rien que nous puissions entreprendre avec une intention éthique qui ne soit pas comme tel supposé devoir être proposé comme une norme de conduite. Certes, la question de la transmission a son autonomie par rapport à l'action, mais toute action estimée être éthiquement juste ou fondée est nécessairement une action dont les motifs sont posés non seulement comme dignes d'être transmis mais aussi comme devant être transmis. Ils peuvent d'abord être transmis aux personnes qui ont bénéficié de l'action et qui ne sont pas nécessairement initiées ou sensibles à ces motifs. Il y a d'autre part une transmission possible par l'effet direct du caractère exemplaire de cette action. Mais, plus fondamentalement, toute position éthique étant une proposition sur ce qui est susceptible de faire communauté, il ne saurait y avoir une telle position sans qu'il n'y ait le projet de sa transmission sous telle ou telle forme : de la leçon de morale à l'oeuvre cinématographique par exemple. Le monument originaire selon Riegl, c'est-à-dire le monument intentionnel, est précisément un mode de transmission de valeurs éthiques. Bravoure, héroïsme, dévouement, esprit de sacrifice, courage, qualités morales exemplaires sont, usurpées ou non, impliquées ou non dans des reconstructions mythologiques, des valeurs dont la signification éthique semble précisément avoir fait obligation de transmission. En ce sens l'éthique de la

transmission apparaît comme une éthique de second degré. Sa question se pose, semble-t-il, dès lors que les valeurs elles-mêmes se découvrent dans leur fragilité, leur caractère d'exception ou de perte d'évidence. Il nous semble ainsi que le "devoir de transmission" se fasse jour essentiellement dans les cas de cette "perte d'évidence". C'est dans des situations particulières que se découvrent souvent des vocations éthiques. La transmission se proposera alors de prendre précisément le relais de ces situations une fois qu'elles ont perdu cette possibilité de révélation des vertus. Mais la vie quotidienne la plus humble met aussi à l'épreuve de la vertu. Des cinéastes comme Kurosawa ou Vittorio de Sica ont mis en évidence la qualité morale de personnages ordinaires, d'anti-héros. Leurs actes apparaissent d'autant plus exceptionnels que, n'ayant à espérer aucune publicité, ils témoignent d'une singulière capacité à résister à l'absurdité par le don discret de soi au coeur même du quotidien le plus ingrat.

Il n'y aurait donc aucune transmission digne de ce nom qui ne puise dans le trésor de la vie morale. Une transmission qui ne s'opère plus ne peut signifier qu'une crise profonde de la vie éthique et une menace de barbarie. Agir éthiquement c'est agir dans la perspective de ce qui est digne de survivre aux individus. L'action qui leur a été favorable il n'y a aucune raison qu'elle ne puisse ni ne doive pas se répéter pour d'autres. Mieux agir éthiquement c'est agir avec l'espoir, en subvertissant son égoïsme, de transmettre à et *pour* une communauté des humains. Empêché de transmettre, par le règne de l'indifférence par exemple, l'individu ne peut que se voir condamner à être enfermé en soi-même et voué au renoncement de la signification éthique de la vie. Si un monde est aussi ce par quoi il y a de la transmission l'*a-monde* est la possibilité même de la barbarie.

L'action éthique, et parce qu'elle implique la reconnaissance de nos obligations envers l'individu autre, ouvre une transcendance même relative où s'ébauche nécessairement les linéaments d'une transmission.



Les actions exemplaires sont des événements susceptibles de constituer un enseignement. Elles sont la source même de la transmission. L'éthique de la transmission commence là où se forme l'idée d'une nécessité d'avoir précisément à transmettre cet enseignement. Une telle transmission est éthique pour autant qu'il s'agit de contribuer - et de contribuer seulement - à rendre possibles par cet enseignement des actions éthiques semblables. L'éthique de la transmission est ici la réflexion sur la meilleure manière de s'y prendre pour que cette contribution ait toutes les chances de réussir. Elle est l'hospitalité faite au futur dans la perspective éthique ouverte par l'action. L'éthique de la transmission c'est l'éthique dans le temps suspendu entre les actes. C'est toujours en un sens une "éthique du futur", une sorte de "virtualisation de la vertu", une manière de protéger la possibilité même de la créativité morale.

En réalité il suffit que, dans la perspective éthique, une action acquiert une valeur morale pour que, dans la mesure même où une telle action implique une relation à un autre que soi, la valeur qu'elle confirme ou qu'elle crée ainsi que la rationalité des choix qui ont été effectués soient candidates à la transmission.

La transmission au sens où nous l'entendons ici suppose toujours qu'une expérience ait eu lieu au cours de laquelle des initiatives ont été prises, des questions se sont posées, des choix ont été faits en tant qu'ils ont mis en jeu la perspective éthique elle-même.

La transmission ne saurait en ce sens se réduire à un pur et simple passage des témoins de la mémoire. L'éthique de la transmission suppose précisément une mise en *perspective éthique* des expériences auxquelles la transmission se réfère comme à autant de thèmes.

Il nous faudrait distinguer cependant entre l'éthique *de la transmission* et l'éthique de la transmission. La première expression porte sur la signification éthique de ce qui se transmet. Dans quelle mesure la transmission prend-elle place dans la

perspective éthique et cela en tant qu'elle pose ou présuppose ce qu'il en est d'une "vie bonne et juste"? La deuxième expression porte, étant donnée la clarification éthique de ce qui fait l'objet même de la transmission, sur la meilleure manière d'assurer cette transmission. En partant de l'hypothèse de la clarification éthique de l'objet de la transmission, l'éthique de la transmission est l'interrogation portant sur la manière de transmettre en tant que cette manière est susceptible d'avoir des incidences sur l'objet lui-même et, au-delà, sur la vie éthique.

Claude Lanzman, Steven Spielberg, Jacques Gold ont par exemple répondu de manières diverses, voire antinomiques, à la question de savoir comment le cinéma pouvait transmettre l'expérience, à divers titres souvent refoulée, déformée ou niée des camps d'extermination. *Shoah*, de Claude Lanzman; *La liste de Schindler*, de Steven Spielberg; *Sobibor*, de Jacques Gold montrent, par la diversité de leur point de vue, qu'il existe bien un espace susceptible d'être qualifié d'éthique de la transmission. Au reste, sa reconnaissance va de pair avec la signification éthique du contenu même de la transmission. Plus on confère de l'importance à ce contenu plus se pose la question de la meilleure manière de le transmettre. Ces films mériteraient à eux seuls une telle analyse éthique. Signalons seulement que Claude Lanzman a choisi une mise en situation de témoignages en fonction de l'état de choses contemporain : traces, vestiges mais aussi effacement ou, dans une autre direction, mode de vie actuel des témoins. Il s'est rigoureusement interdit d'avoir recours à la "représentation" et à vivement reprocher à Steven Spielberg d'avoir cédé à la tradition américaine du grand spectacle. Il lui a également reproché d'avoir procédé à la collecte systématique, à des fins d'archivage, des récits des derniers survivants. Quant à Jacques Gold, son téléfilm *Sobibor* insiste essentiellement sur la manière avec laquelle les prisonniers juifs ont procédé pour organiser une évasion massive. Une telle évasion ne pouvait réussir qu'en étant le résultat d'une révolte de masse et elle a d'autant plus réussi que les protagonistes ont compris qu'il fallait

"jouer la partie" en tenant compte des probabilités. Sa réalisation occupe une position médiane entre celle de Lanzman et celle de Spielberg. Il a recours à la représentation - c'est une docu-fiction - mais celle-ci évite aussi bien le spectaculaire que l'appel à la sensiblerie. Elle sollicite le spectateur à *comprendre* la dimension de l'horreur et à partager l'esprit de résistance.

Ces oeuvres de transmission ont d'autant plus de signification éthique que, concernant un passé que certaines forces auraient voulu définitivement chassé de la mémoire et de l'histoire, elles sont tournées vers l'avenir en posant notamment la question de la prévention des génocides.

Dans la perspective de la problématique de la conservation et de la transmission des monuments le point précédent a mis essentiellement en question la signification éthique de cette transmission même. Dans quelle mesure peut-elle avoir une signification, voire quel est le sens de cette signification même si, comme nous le supposons, l'expérience du monument est souvent celle d'un symbole de monde dans un *a-monde*?

De cette question de la signification éthique du contenu même des objets "monuments" de la transmission nous nous déplaçons désormais vers celle de l'activité même de transmission. Il s'agit alors moins de s'interroger sur le décalage entre l'expérience d'un a-monde et la teneur en "mondanéité" des monuments que de problématiser ce qu'il en est de certaines formes d'activités de transmission.

Dans la mesure où la transmission est communication il s'agit de se déplacer des contenus mêmes de cette communication vers le message lui-même. Sans prétendre décrire même sommairement tous les cas de figures possibles il nous faut opérer quelques distinctions.

Il se peut, tout d'abord, que la chose à transmettre comprenne strictement la forme même de sa transmission. Une chanson ou une histoire apprise par coeur et souvent répétée relève d'un tel cas. Ici même l'objet ne transmet pas seulement un enseignement sans doute à portée éthique, il transmet également

des valeurs propres à une langue ou des valeurs musicales. Des danses, des gestes, des savoir-faire se transmettent de même par imitation. Les "didascalies" auxquelles ont recours les transmetteurs pour expliciter l'objet transmis auprès du récepteur jouent un rôle important. En ce sens, et quand bien même la transmission serait-elle rigoureusement une transmission à l'identique, elle suppose un minimum d'invention et d'initiative dans la formulation de ces "didascalies". Le nouveau transmetteur doit être capable de transmettre la chose transmise au moins avec autant de maîtrise que le transmetteur qui l'enseigna. L'acte de transmission est par ailleurs une vérification des capacités du récepteur non seulement à recevoir la chose transmise mais, ce faisant, à pouvoir lui-même la donner à son tour. Dans une transmission de ce type les récepteurs ne sont jamais propriétaires de la chose transmise. Les choses ainsi transmises sont des biens communs dont le trajet, cheminant de mortel à mortel, dessine comme un paysage spatio-temporel.

A ce premier cas s'oppose celui où la chose à transmettre ne comprend pas la forme de sa transmission. L'expérience d'un événement, et parce que l'événement est nécessairement unique et ne peut que transcender toutes les formes instituées de la mémoire nécessite, pour être transmise, la création d'une forme appropriée. Cela ne signifie pas, heureusement, qu'il faille à chaque fois inventer tous les moyens nécessaires à la création de cette forme. Le langage courant, d'abord, permet une mise en récit. La mise en récit elle-même a recours à des genres. On le voit une chose transmise sur le premier mode est susceptible, en étant modifiée de manière adéquate, de fournir un cadre permettant la transmission d'une expérience originale. De toutes manières le fait que la simple mise en récit permette la transmission d'expériences originales montre qu'une transmission, et ici même il s'agit du langage, est aussi la transmission des moyens de la transmission. Du récepteur auquel on a fait apprendre par coeur quelques chansons ou quelques récits on espère qu'il puisse

un jour lui-même créer des objets nouveaux au moins en termes de contenu d'expérience.

Il apparaît ainsi que toute chose à transmettre consiste originellement dans une invention poétique à contenu "expérientiel". L'expérience qui est ainsi mise en forme à des fins de transmission peut elle-même être extra-médiatique, intra-médiatique ou mixte. Il existe ainsi des écrivains tardifs qui n'ont ressenti qu'*a posteriori* la nécessité de rendre compte d'une expérience. Les textes de témoignages sont en général des textes se référant à une expérience non littéraire. Ils peuvent être remarquables du point de vue littéraire mais ils ont également le droit d'être simplement corrects. Un écrivain de vocation, par contre, peut chercher à transmettre une expérience purement littéraire, une pure expérience de langage. Souvent, cependant, l'expérience à transmettre sera mixte. Les créateurs ont des philosophies différentes de l'influence qu'exerce la vie sur l'oeuvre, et l'oeuvre sur la vie. Certains transmettent ainsi des "formations" où oeuvre et existence se mêlent étroitement. Le fait, pour un individu, d'être écrivain le conduit à vivre des expériences qu'il n'aurait autrement peut-être pas vécues. Cela est particulièrement patent dans le cas des écrivains qui deviennent aussi des journalistes ou des reporters.

De ces considérations il ressort principalement que transmettre consiste soit à consigner une expérience dans des formes susceptibles d'assurer la transmission, soit de transmettre ces formes elles-mêmes. Originellement, cependant, la transmission est toujours transmission d'une expérience fut-elle uniquement l'expérience poétique qui a permis de constituer ces formes.

Telle ou telle expérience étant donnée le transmetteur de ses significations fera aussi l'expérience des difficultés propres à l'acte poétique de transmission. Il estimera lui-même dans quelle mesure il aura ou non échoué dans la mise en forme et la traduction de cette expérience. Maintenant telle ou telle oeuvre spécifiquement vouée à la transmission étant donnée le transmetteur peut également faire l'expérience de difficultés

spécifiques. La traduction originaire ayant réussi le problème peut se poser de savoir comment faire pour permettre l'accès à cette traduction dans les meilleures conditions possibles de réception. Et ces conditions ne peuvent être que celles permettant la meilleure compréhension de l'expérience originaire.

Des récits de voyage, par exemple, constituent des traductions d'expériences en elles-mêmes non littéraires. Ils peuvent être plus ou moins réussis. Il convient cependant de se demander quel a été exactement le projet du traducteur-conteur. A-t-il voulu simplement laisser un témoignage, par exemple pour les historiens du futur? A-t-il voulu faire une oeuvre? Les acteurs impliqués dans le procès de transmission de ces récits devraient donc toujours vérifier s'ils ont fait le maximum pour permettre aux lecteurs la compréhension de l'expérience originaire de ces voyageurs-traducteurs.

Les enjeux de la transmission peuvent être mis en "perspective éthique". Cette expérience rapportée par tel narrateur le fut-elle par exemple de manière sincère ou au contraire sciemment orientée? Dans quelle mesure le narrateur est-il parvenu à relativiser lui-même son point-de-vue et la manière dont il a vécu l'expérience? Ces récits eux-mêmes, comment ont-ils été présentés, diffusés, commentés? On peut imaginer par exemple que, grâce à une mise en scène théâtrale ou à une adaptation cinématographique des récits relativement difficiles d'accès permettent à un public de "remonter" jusqu'à leur source expérientielle. Les transmetteurs, dans ce cas, ont pris l'initiative de procéder à une nouvelle "traduction". Une expérience n'est jamais transmissible dans sa totalité. Les acteurs impliqués dans cette expérience sont les premiers à faire cette nouvelle expérience en quoi consiste d'avoir à se mesurer aux difficultés de la transmission. Parmi les obstacles possibles signalons celui constitué par l'inadéquation du répertoire des formes dont dispose le transmetteur. Il lui faut alors inventer la forme adéquate à son projet de transmission. D'un autre point de vue il peut arriver que l'existence de certains dispositifs favorisent la

méconnaissance de l'expérience. Cela signifie qu'il est possible que, impliqués dans tel ou tel procès de transmission, des transmetteurs ratent leur véritable vocation. Un écrivain peut se découvrir n'être qu'un transmetteur de formes et de procédés académiques. Il est alors souhaitable qu'il se rebelle et s'interroge sur les expériences qui lui ont fait défaut qu'elle soient ou non uniquement d'ordre littéraire.

Si toute transmission renvoie à une expérience originaire la réception de la chose transmise peut constituer une expérience ayant elle-même valeur d'événement. Au reste il semble qu'il soit possible de répartir les objets de la transmission selon le degré d'originarité expérientielle avec lequel ils ont été eux-mêmes conçus. L'expérience originaire (extra-médiatique) peut être très forte ou très intense alors que les formes de sa transmission seront relativement neutres. Au contraire l'expérience originaire (extra-médiatique) peut être purement fictive alors que l'oeuvre destinée à la transmission est le fruit à la fois d'une très intense expérience poétique et proposer de même au public une intense expérience de réception. Les rapports les plus administratifs et les plus "objectifs" relatifs à des événements ont une très grande valeur documentaire. Les auteurs peuvent savoir qu'ils transmettaient. L'argument d'un livret d'opéra peut ne rester qu'un pur prétexte : la création de l'oeuvre sera à l'origine d'intenses expériences. L'expérience d'événements majeurs peut naturellement être transmise par la médiation d'oeuvres en elles-mêmes fruit et source d'expériences. C'est, par exemple, le parti pris par Jacques Lanzmann pour *Shoah*. Cette oeuvre n'est pas qu'un monument commémoratif ou une collecte de témoignages mais aussi une oeuvre d'art. Le réalisateur a estimé que seul le pari de réaliser une oeuvre cinématographique était à même de permettre au récepteur de se mettre dans un état d'esprit à la hauteur des enjeux éthiques du projet. Il est demandé par là au spectateur d'entrer avec intelligence dans une démarche compréhensive à la fois documentée et distanciée. Dans ce contexte si emblématique de la barbarie du vingtième siècle

l'oeuvre est une oeuvre d'art parce qu'elle est aussi une oeuvre de combat. Elle n'est pas uniquement un travail de mémoire. Elle montre qu'elle est faite aussi pour résister à la volonté, elle-même complice du crime, de ne pas savoir.

De manière générale l'évaluation critique d'une option éthique à propos d'un acte de transmission devra tenir compte à la fois de la signification de la chose transmise comme telle et de la manière avec laquelle celle-ci est transmise.

Qu'il nous soit permis d'évoquer ici une ancienne expérience personnelle et qui n'aura comme mérite que d'être représentative d'une instrumentalisation routinière de ce qui ose se réclamer parfois de la transmission. Nous avons ainsi le souvenir d'une "chaîne de transmission" scolaire où une imagerie monumentale, partant des pyramides d'Egypte nous faisait parcourir un périple qui, par l'Acropole d'Athènes, par le Colisée de Rome et par les châteaux de la Renaissance nous conduisait au coeur d'une République alors bien figée dans une posture colonialiste. Nous étions donc censés hériter d'un sentiment de supériorité et d'une vocation à civiliser un monde barbare et retardataire. L'instrumentalisation de cette imagerie monumentale prenait tout son sens à être couplée à d'autres représentations comme, par exemple, ce film documentaire projeté sans explication et sans précaution et qui donnait à voir à l'écolier que nous étions des dizaines de pygmées boire à pleines mains le sang d'un éléphant tué par eux, après une traque de plusieurs jours, dans la forêt. Au même moment, en Algérie, l'armée de cette république - armée dont nous étions, sur les bancs de l'école, les futurs "appelés" - se déshonorait avec la bonne conscience et la systématisme que l'on sait. Ici même la transmission ne montrait que le visage de la propagande. Voilà pour l'enseignement laïque. Mais l'enseignement religieux, dans ce contexte d'un empire agonisant et s'accrochant à ses départements d'Afrique du Nord, ne valait pas mieux. Nous avons encore aujourd'hui le souvenir de cette séquence d'un film vu lors d'une séance de patronage où des G'S nettoyaient la



jungle, à l'aide de mitraillettes aux rafales interminables, des petits hommes jaunes aux yeux bridés qui la peuplaient comme des serpents. Du temple grec à l'arme automatique nous étions ainsi investis, sans qu'aucune phrase chrétiennement incorrecte n'ait été explicitement prononcée, du pouvoir virtuel de tuer, de détruire, de torturer. Nous étions comme des "tueurs nés". Tel était le destin de la culture "humaniste" dans le quotidien d'appareils voués à l'éducation des enfants du peuple. Cela suffit malheureusement à jeter le doute sur les motivations réelles du discours de la supériorité de la civilisation laïque-chrétienne. Le plus sombre de cette tragédie est bien qu'elle ne pouvait qu'engendrer certains des ressentiments à l'origine de la formation des intégrismes les plus extrémistes.

L'expression "éthique de la transmission" ne se réduit pas, nous en avons explicité les raisons, à une déontologie des pratiques impliquées dans la transmission. Elle signifie que nous nous fixons comme objectif de penser la transmission dans ce que nous avons appelé la *perspective éthique*. Son horizon d'obligations pourrait être alors ainsi caractérisé : *dans la mesure où la transmission n'est plus uniquement le fait des dispositifs traditionnels ou de ce qui en subsiste elle doit s'opposer, pour autant que faire se peut, à toute instrumentalisation visant à produire ou à reproduire des attitudes de domination ou de suprématie qu'elle prétendrait ainsi fonder sur des considérations culturelles .*

Se donner comme tâche de prendre la mesure de l'apport d'Aloïs Riegl pour une telle conception de l'éthique de la transmission ne signifie pas que nous estimions que Riegl ait été le penseur de référence ou le fondateur d'une telle perspective. Son oeuvre recèle des affirmations qui justifient qu'un de ses "passeurs", Henri Zerner, ait pu mentionner l'existence d'un racisme riegléen.

"... On l'a aussi accusé de réduire l'histoire de l'art à un mécanisme simpliste et de la soumettre à une téléologie dangereuse. (...)

C'est aussi son racisme qui l'a desservi. En effet, il voit dans les grands groupes ethniques l'explication du dynamisme à grande échelle qui règle l'ensemble du développement de l'art."

Mais Zerner de préciser aussitôt :

"Mais cette préoccupation, caractéristique du XIX<sup>ème</sup> siècle, n'a pas grand chose en commun avec le racisme du XX<sup>ème</sup>. Peut-être ne peut-on pas en dire autant de certains émules de Riegl dont les idées ont pris une couleur particulièrement sinistre avec l'avènement du nazisme. Mais cela ne concerne pas Riegl lui-même".<sup>1</sup>

Certes, dans un système totalitaire - et il suffit de se souvenir du rôle sinistre qu'ont pu jouer les études anthropologiques d'inspiration nazie - le moindre battement d'aile raciste d'un théoricien peut se voir embrigadé pour justifier les pires tempêtes. C'est le propre d'un tel système de procéder en effet à des amalgames de vérités scientifiques, d'hypothèses, de préjugés, d'affirmations problématiques puis de les appliquer comme autant de "savoirs absolus" à la matière brute de l'histoire. Dans cette violence exercée à l'encontre de la prudence et de la circonspection épistémologiques un tel ordonnancement du savoir au pouvoir possède la vertu magique de prouver la "Science" par l'action fut-elle des plus abjectes.

Le but n'est donc pas de faire un procès à Riegl. Il faudrait alors faire celui de nombreuses formes d'humanisme. Même s'il faut alors plus loin que Zerner et se demander notamment si toute une tradition de transmission charriant des conceptions racistes ou des attitudes de domination ne risquait pas un jour de

---

<sup>1</sup> Zerner Henri, *L'histoire de l'art d'Aloïs Riegl : un formalisme tactique*. In *Vienne, début d'un siècle*, Critique Aout-Septembre 1975 (339-340). Paris, Minuit 1985. Page 944.

se transformer en machine de guerre tournée contre des peuples - la Renaissance avait déjà preuve, en Amérique du Sud et en Amérique centrale, de dons particuliers en matière de destruction et d'extermination - notre hypothèse de travail est cependant que l'approche rieglienne de la signification moderne des monuments, dans la mesure même où elle esquisse une sortie hors du *Kampfenplatz* des traditions, est à même de préciser quelques-unes des conditions d'un *universalisme éthique*.

Cette dernière expression possède elle aussi quelque étrangeté. L'universalisme n'est-il pas par lui-même une telle perspective? Précisément il s'agit de ne pas confondre universalisme et domination. Si l'universalisme n'est que l'universalisation imposée d'un système particulier de valeurs ce n'est qu'une ruse de la raison tactique. Nous appelons *universalisme éthique* un universalisme qui reconnaît une égalité de légitimité des aspirations à la "vie bonne et juste". Ce n'est pas tomber dans l'absurdité d'un universalisme qui ne serait que la somme des projets éthiques particuliers. Ce n'est pas non plus un relativisme absolu qui ferait de l'universalité une clause de tolérance sans principe. L'universalisme éthique a un contenu et ce contenu est constitué par les conditions nécessaires à réunir pour garantir sur terre et à tout vivant une vie conforme à la perspective éthique, une vie éthique épanouie. Il se nourrit de ce qu'il peut y avoir de commun entre la multiplicité des projets ou des ethos. Il est, d'abord et impérativement, la recherche des conditions susceptibles de garantir la possibilité d'une telle mise en commun. Cet universalisme éthique n'est autre que la mise en perspective éthique de la mondialisation. Il est l'impulsion en vertu de laquelle il y a un sens d'abord à envisager la réflexion morale à l'échelle des interactions du système-monde; ensuite à questionner la moralité même de la juridiction s'appliquant à ces interactions; enfin à favoriser la créativité politique en tant qu'elle se présente comme nécessaire à la recherche de la solution des problèmes formulables en termes collectifs.

L'espace de la transmission n'échappe pas, se présente-t-elle parfois comme une religion de la culture, aux tensions, aux contradictions, aux conflits du processus de mondialisation. Des objets identiques peuvent, en même temps, être invoqués à des fins de reconnaissance et servir par ailleurs de motifs à des attitudes méprisantes. Lors d'un débat organisé sur une chaîne culturelle sur le thème des géoglyphes du site péruvien de Nazca l'archéologue péruvien Daniel Llanos fit précisément mention de l'attitude de mépris affichée par beaucoup d'amateurs de patrimoine pré-colombien à l'égard de la créativité contemporaine des peuples autochtones. Il est vrai que leur situation est souvent précaire. Ce qui se passe sur de nombreux sites archéologiques précolombiens est une illustration de ce que Régis Debray, après Simmel, a nommé la tragédie de la transmission. De nombreux amateurs aiment les vestiges et les objets exhumés au cours des fouilles parce qu'ils sont anciens et n'ont que dédain pour la créativité contemporaine des "indiens". Ceux-ci, vivant de manière précaire - ayant par exemple à payer cher des médicaments ou des consultations médicales - ont d'autant moins de scrupules à piller les sites, et surtout les sites funéraires, procurant ainsi aux collectionneurs le frisson attendu. Des objets magnifiques passent ainsi successivement dans des mains de personnes séparées par toute la violence de "l'a-monde". Beaucoup d'amateurs ou de collectionneurs n'aiment, à travers les vestiges et les objets, que les "bons indiens morts". Les indiens vivants tentent de se faire reconnaître à travers la créativité des sociétés que leurs ancêtres avaient su politiquement former et faire vivre tout en pratiquant une économie parallèle qui ne trompe évidemment pas des autorités bien informées et d'autant plus complices qu'elles sont impuissantes. Les valeurs historique et artistique des objets et des monuments, ainsi que la valeur marchande de beaucoup d'entre eux, ne fournissent les motifs que d'un "être-ensemble" pour le moins ambigu. Il faut nécessairement conserver et si possible mettre en valeur mais ce qui pourrait sembler en premier approche susceptible de réunir

semble ainsi inévitablement instrumentalisé pour justifier les divisions. Ces indiens que l'on a déporté à l'intérieur de leurs propres territoires sont si peu dignes des splendeurs de leur propre passé qu'il peut paraître ainsi inutile de les intégrer ne serait-ce que dans les premiers cercles du jeu démocratique. On imagine sans doute mal la souffrance de peuples dont on fétichise le passé mais que l'on considère souvent avec un mépris fournissant d'avance la justification aux violences exercées sur eux. Une éthique de la transmission ne peut que se heurter rapidement aux limites que lui impose l'a-monde. Ces limites, la *perspective* éthique, visera toujours à leurs possibles modifications. L'universalisme éthique est ainsi ce au nom de quoi il devrait être procédé à toute recommandation visant à associer la conservation du patrimoine à des politiques d'appropriation ou de réappropriation qui, au-delà même du motif de l'identité, sauraient les articuler à des centres *politiques* de développement économique et culturel. Nous verrons en temps voulu en quoi la théorie d'Aloïs Riegl permet d'envisager une telle association vivante du passé et du présent. Cette théorie n'est pas vouée à n'être que le mode d'emploi d'un "occident" évolué se posant comme l'héritier légitime et le seul juge des oeuvres des "peuples du passé". La perspective éthique exigerait sa déterritorialisation effective laquelle ne saurait être simplement d'ordre géographique, mais aussi d'ordre géopoétique, mais aussi d'ordre géopolitique.

### C) Transmission et modernité selon Giorgio Agamben

Même les animaux qui se trouvent au sommet de la chaîne alimentaire finissent aussi par être mangés. Le combat des cultures humaines contre la nature, combat qui n'exclut ni l'admiration ni la vénération, s'est probablement très tôt fixé comme objectif d'aider les êtres humains à s'évader du cycle alimentaire. La terreur qu'inspire des animaux comme le requin ou le loup ne s'explique pas tant par des raisons objectives

que par le fait que quelques accidents ont cristallisé un fond d'angoisses qui sommeillent dans le psychisme de l'être symbolique par excellence. Ainsi le fait même de disposer du symbolique semble s'accompagner de la transformation de la peur en angoisse. Comme si le symbolique inscrivaient dans une perspective existentielle et temporelle ce qui ne relève à l'origine que des conduites, souvent réflexes, d'alertes et de protection.

Il n'y a sans doute pas de symbolique sans que celui-ci ne pose ou suppose l'horizon d'une transmission. Et la transmission des "valeurs de culture" pose et suppose à son tour un "ordre éthique" qui, quand bien même se déploierait-il dans une grande proximité avec la nature, arrache les êtres humains à leur destin animal de nourriture. Les rites funéraires, les tombes, les monuments funéraires sont là pour signifier que quelque chose du mort subsiste qui ne saurait être mangé. Si même quelque chose de l'être humain doit être mangé par le groupe alors que cela soit dans le cadre de l'économie symbolique de la transmission : rituel sacrificiel et agape sacrée. C'est toujours de "l'être humain" que la nature n'aura pas! Lorsque Adam et Eve découvrent leur nudité comme sujet de honte c'est après avoir pris connaissance du fait même que manger une pomme est l'allégorie de leur condition d'animal. Ils se sont découverts eux-mêmes comme "pomme" : pomme dans le jardin de la nature, pomme sous le regard de l'autre. Leur sentiment de honte est empreint de l'angoisse de se découvrir n'être qu'exposés au seul cycle alimentaire - fût-ce celui, fantasmatique, de la consommation sexuelle - et sans la double échappée de la pudeur et de l'amour. Tombe ou cabane primitive, l'architecture est d'abord ce qui tient l'être humain, mort ou vivant, à distance du cycle alimentaire naturel. Et la transmission ce par quoi il prend place dans l'univers parallèle des noms et des identités : l'inmangeable.

Le film de science-fiction *Soleil vert* met en scène une anthropophagie high-tech et à grande échelle. La société de consommation se consomme elle-même en recyclant sous diverses formes ses cadavres. Il n'y a plus, dans cet *a-monde* au soleil vert, d'autres transmissions que celles des rumeurs et des forces mécaniques et organiques. De même que l'humanité s'alimente ainsi littéralement d'elle-même, l'espace ne cesse de dévorer le temps. La barbarie du futur a *faim de l'histoire*. Des anthropologues du monde contemporain observent ça et là, non seulement

aux confins de la Sibérie mais aussi aux Etats-Unis, une recrudescence de l'anthropophagie. Ne sont-ce pas là autant de symptômes d'une crise aiguë de la transmission? Et si, malgré notre tour d'a-monde, nous étions encore dans l'illusion de l'évidence de la transmission? Quels sont ceux qui tentent d'habiter l'*a-monde* ? Ne sont-ils pas ces "hommes sans contenu" dont parle Giorgio Agamben, c'est-à-dire ces hommes qui, tout en s'affairant aux tâches innombrables de la communication, n'ont plus rien d'autre à transmettre que leur propre insignifiance?

Une communauté est d'autant plus soudée que ses "biens communs" se transmettent facilement et dans le respect de leur sens, demeure-t-il caché aux acteurs. De même qu'une communauté suppose l'espace unifiant de la pluralité des lieux qu'elle habite, elle suppose également la temporalité unifiante d'une pluralité de moments. Quand elle est dans le passé, ce n'est pas pour se placer dans la situation d'être historiquement "objectivée", c'est pour être aussitôt dans le présent de la transmission elle-même. Mais le présent de la transmission n'est de même toujours déjà que l'édification de l'avenir. Une telle temporalité se présente comme un tressage de passé, de présent et d'avenir tel que la communauté a la capacité de se constituer comme un rempart sur lequel viennent se briser les événements maléfiques. Comme s'il avait fallu, pour assurer l'évasion hors de l'état de nature, faire en sorte que la coupure événementielle perpétrée par la mort - de vivant passer brutalement à l'état de cadavre et de viande - trouve sur son chemin le tressage temporel de la transmission. Par leur pouvoir symbolique les hommes ont pu nommer ce que la mort expose, à savoir la continuité entre un passé, un présent et un avenir. Ce même pouvoir leur a permis également, par exemple en transmettant tel ou tel récit de chasse, d'installer l'événement originaire dans une sorte d'éternité. L'irréversible s'intègre ainsi dans du réversible. Dans le merveilleux, par exemple, le lion coupable peut à son tour être tué et le chasseur ressuscité et délivré. Ce symbolique a au moins l'efficace de dissoudre ainsi le trop d'angoisse. Dans l'espace de transmission les forces mauvaises n'ont qu'à bien se tenir. Elles sont soumises à une temporalité qui défait le bel enchaînement des causes. La flèche du temps se heurte à une cote de mailles faite des brins du passé, du présent et de l'avenir. Le

temps résiste ainsi à sa propre flèche par la spatialisation symbolique que la culture lui oppose. En ce sens toute transmission est "monument".

Une telle communauté est donc "éternelle-cyclique" et la transmission ce par quoi elle est capable d'épargner à ses membres le désespoir d'exister. Elle est ce par quoi des *uns* sont des *uns-tous*.

La vitalité d'une communauté et la force de ses liens se mesurerait ainsi à l'efficacité de ses activités de transmission. C'est une manière, pour elle, d'appriivoiser la sauvagerie de l'avenir. La "traditionnalité" en a été longtemps la marque constitutive :

"Dans un système traditionnel, note Giorgio Agamben, la culture n'existe que dans l'acte de transmission, c'est-à-dire dans l'acte vivant de sa tradition. Entre passé et présent, entre vieux et neuf, il n'y a pas de solution de continuité, parce que tout objet transmet à chaque instant sans résidu le système de croyances et de notions qui en lui a trouvé expression. Et même, pour être plus précis, dans un système de ce type on ne peut parler de la culture indépendamment de sa transmission, parce qu'il n'existe pas de patrimoine accumulé d'idées et de préceptes qui constitue l'objet séparé de la transmission et dont la réalité est en soi une valeur. Dans un système mythico-traditionnel, entre acte de transmission et chose à transmettre il existe en revanche une identité absolue, au sens où il n'y a pas d'autres valeurs, ni éthique, ni religieuse, ni esthétique en dehors de l'acte même de transmission." <sup>1</sup>

On aura compris que le culte *moderne* des monuments est moderne précisément parce qu'il n'obéit plus à ce modèle traditionnel. *C'est le culte rendu à certaines "choses" dans un espace culturel marqué principalement par la séparation entre la chose transmise et l'activité de transmission. Cette séparation entraîne une autre, à savoir la séparation entre éthique et transmission. Dans un système mythico-traditionnel l'éthique de la transmission et l'éthique de la transmission forment un tout. Les valeurs éthiques sont transmises avec le concours de la chose transmise : mythe,*

---

<sup>1</sup> Agamben Giorgio, *L'Homme sans contenu*. (Traduction de Carole Walter). Circé, 1996. Page 174.



conte, danse, chant, prière... . La chose transmise est par ailleurs ainsi faite, dans son site culturel, qu'elle est pourvue de quoi pallier aux déficiences éthiques des transmetteurs. Au reste les transmetteurs eux-mêmes ne cessent d'être enseignés par la chose qu'ils enseignent. Dès lors que la totalité se décompose nous nous retrouvons avec, d'un côté, la chose à transmettre et, de l'autre, la question de sa transmission. Comment mettre en scène aujourd'hui Euripide ou Sophocle? Il semble nécessaire de s'inscrire dans la perspective éthique. Le spectateur contemporain recevra d'autant mieux l'oeuvre qu'au plus haut respect du texte original - et ce respect peut se manifester par la reprise du "travail de traduction" - s'ajoutera une réinscription de ce texte dans une spatialité de jeu telle que le public pourra être rencontré et sollicité comme *être éthique*, ou encore mieux, comme *être politiquement éthique*.

Le "*temps moderne*" du monument est ainsi le fait d'une temporalisation où passé, présent, avenir, se libérant du tressage de l'espace traditionnel de transmission, s'ordonnent selon une solution de continuité. Le culte moderne est ce culte qui, formé originellement au contact de choses destinées à soustraire les souvenirs au temps - notamment par la création de monuments intentionnels - doit désormais intégrer le temps lui-même dans son champ de sensibilité et de motivations. A y regarder de près cette situation n'est pas sans être paradoxale. Si le respect, l'adoration, la vénération semblent s'expliquer dans le cas où les choses considérées s'enlèvent précisément sur le temps ordinaire, celui de la "corruption", de l'usure, de l'oubli et de la destruction, comment comprendre la possibilité même d'une telle attitude culturelle à l'égard de choses plongées dans ce temps ordinaire? De quelle épreuve la perspective éthique a-t-elle été ici soumise mais dont elle aurait, selon Riegl, néanmoins triompher? Le paradoxe n'est qu'apparent et se laisse aisément levé. Car ces choses ne sont pas n'importe lesquelles : ce sont des oeuvres humaines; et ce temps dans lequel nous avons dit qu'elles plongeaient n'est pas non plus n'importe lequel : c'est, pour une part un temps historique où les oeuvres ont eu notamment à affronter l'adversité; pour une autre part un temps naturel mais auquel ces oeuvres sont confrontées différemment que ne le sont les animaux et les hommes eux-mêmes.

L'émergence d'une *valeur historique* qui, peu à peu, va s'autonomiser par rapport à la *valeur artistique* et à la *valeur d'usage*; la destruction du mythe de la *valeur d'art absolue*; la constitution de la *valeur de vieillissement* en tant qu'elle va expulser le monumental de l'éternité pour l'inscrire dans la temporalité du "développement"; autant de manifestations de ce que Riegl a décrit comme le fait de l'épanouissement de la subjectivité individuelle moderne. Ce processus a eu pour condition la sortie même <sup>hors</sup> du système mythico-traditionnel. A l'obligation de transmission s'est ajouté un devoir de conservation. Au monde enchanté et éternel de la transmission s'est substitué progressivement un monde de collections sensible au temps.

"Une inadéquation, un écart entre acte de transmission et chose à transmettre et une valorisation de cette dernière indépendamment de sa transmission, n'apparaissent que lorsque la tradition perd sa force vitale, et constituent le fondement d'un phénomène caractéristique des sociétés non traditionnelles : l'accumulation de la culture." <sup>1</sup>

Dans un système traditionnel, nous l'avons vu, la tension entre "transmission de l'éthique" et "éthique de la transmission" était d'entrée de jeu conjurée par l'inséparabilité de l'acte de la transmission et de la chose transmise. Etre, dans l'espace d'une communauté traditionnelle, c'est aussi progressivement évoluer de la position de celui à qui on transmet à celle de celui qui transmet, de la position de "récepteur" à celle de "précepteur". Si ce masque est détruit après la fête peu importe puisque la fête a consisté aussi à reconnaître de nouveaux venus dans leur capacité à réaliser des masques. On peut affirmer que, dans certains domaines, la disparition de la chose, sa non relève par l'accumulation contribue à placer les initiés devant leur responsabilité *poiétique*. La disparition de la chose, sa "consumation" voire sa destruction, est une condition du devoir-faire. Ce qui importe ce n'est pas que ce masque soit conservé mais qu'il existe des personnes capables d'en fabriquer et, en le fabriquant, de transmettre le savoir-faire correspondant.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 174.

Les sociétés traditionnelles faisaient ce qu'elles pouvaient pour maintenir ainsi l'inséparabilité de l'acte et de la chose dans la transmission. Leurs valeurs éthiques, dans la mesure où cet équilibre, en même temps qu'il prenait place dans la perspective éthique était aussi une réponse à des circonstances locales ou régionales, ne pouvaient que comporter des éléments particuliers socialement "idiosyncrasiques". La confrontation des communautés entre elles, les grandes migrations, l'existence de peuples nomades mais, surtout, l'apparition relativement récente de voyageurs-penseurs capables d'écrire, en véritables prophètes de la mondialisation, leur étonnement devant la diversité contrastée des systèmes de valeurs ont fait que la réflexion éthique s'est elle-même progressivement autonomisée par rapport aux modes traditionnels de transmission. L'apparition de la sophistique puis de la critique de cette même sophistique sont des événements majeurs de l'histoire de cette première forme de mondialisation de la réflexion et de la théorie éthique.

Confronté à cette séparation de l'acte et de la chose l'homme moderne serait devenu un collectionneur. Le "temps du monument" est le temps de sociétés et d'états collectionneurs.

"Qu'il s'agisse, précise Agamben, d'une oeuvre d'art ou d'une marchandise quelconque qu'en un geste arbitraire il élève pour en faire l'objet de sa passion, dans tous les cas le collectionneur se fixe le devoir de transfigurer les choses, les privant du coup tant de leur valeur d'usage que de la signification éthico-sociale dont elles étaient investies par la tradition."<sup>1</sup>

Ces choses collectionnées, et parce qu'elles sont collectionnées, se trouvent désormais dépouillées du sens éthique qui les enveloppait et qui déterminait même leur mode de transmission. Nous avons vu que certaines choses ne devaient ainsi pas être conservées. La conservation n'est donc pas toujours, relativement au système traditionnel, une attitude éthiquement fondée. Dans les faits elle a le plus souvent eu pour corollaire la marginalisation, le discrédit voire la destruction pure et simple des savoir-faire correspondants. Elle suppose en tous cas l'extranéation, c'est-à-

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 170.

dire le passage de la chose au statut de chose étrangère. La chose collectionnée, que l'on peut apprécier parce qu'elle est étrangère au monde de la collection, c'est d'abord et surtout relativement à son propre monde qu'elle devient étrangère.

Dans un tel contexte la conservation-collection participe directement à la création même du passé. De manière plus générale, notre encore Giorgio Agamben :

"En effet, contrairement à ce qui peut apparaître à première vue, la rupture de la tradition ne signifie en aucun cas la perte ou la dévalorisation du passé : il est même probable que seulement alors le passé se révèle en tant que tel avec un poids et une influence inconnus auparavant. Perte de la tradition signifie en revanche que le passé a perdu sa transmissibilité, et, tant qu'on aura pas trouvé un nouveau moyen d'entrer en rapport avec lui, il peut dorénavant n'être qu'objet d'accumulation."<sup>1</sup>

Telle serait la caractéristique essentielle de ce nous avons appelé *l'a-monde* : habité par des "hommes sans contenu" son paysage culturel est formé de collections de fragments de monde appartenant à un passé avec lequel ces hommes n'ont plus qu'un rapport problématique. Nous avons dit de la transmission qu'elle constituait comme un tressage de passé, de présent et d'avenir : le passé y est conjugué au présent de la transmission lequel est lui-même toujours déjà "édification" de l'avenir. Dans ce paysage de l'accumulation les choses collectionnées sont rendues totalement étrangères à cette dynamique de la transmission en vertu de laquelle le temps lui-même est habité. *L'a-monde* nous rejette ainsi sur la plage du présent. Nous regardons le passé comme s'il s'agissait d'un océan tour à tour devant et derrière nous. Il est devant nous quand nous prenons le temps de contempler quelques vaisseaux monumentaux; il est derrière nous quand nous retournons à nos préoccupations quotidiennes. Et celles-ci ne semblent plus être placées que sous le gouvernement d'un avenir strictement conforme à l'empire de la communication. *L'a-monde* est une sorte de grand véhicule mondial emmenant de plus en plus de monde dans

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 170.

le *chronoland* d'un temps qui ne fait plus que "*passer*" Et le bonheur, paraît-il, c'est justement de ne pas le voir passer.

Le processus d'extranéation est par ailleurs à l'origine de la cristallisation de la *valeur d'art relative*. Dans la mesure où les monuments, en devenant étrangers à leur monde d'origine, perdent leur "mode d'emploi" symbolique originaire leur *valeur d'art* ne peut plus s'exprimer qu'en fonction du monde de la collection. La *valeur d'art* est absolue quand l'évaluation - laquelle ne se fait pas uniquement dans la forme du jugement - se fait dans le contexte clos de la tradition. Dès lors qu'elle a lieu dans le monde infiniment ouvert de la collection elle ne peut revendiquer que la relativité. Dans le système de la tradition la réception se fait sur le fond d'une implication réciproque des artistes et des "publics" dans le jeu d'un monde commun unique. Le collectionneur, au contraire, va se constituer en tant que tel par l'expérience même du choc. Lors d'une fête ou d'une cérémonie tel masque accomplit son rôle puis est éventuellement jeté. Exposé dans un musée seul le choc susceptible de frapper le collectionneur peut lui redonner vie. Giorgio Agamben définit ainsi le choc :

"Le *choc* est la force de heurt dont se chargent les choses quand elles perdent leur transmissibilité et leur compréhensibilité à l'intérieur d'un ordre culturel donné."<sup>1</sup>

C'est avec cette "force de heurt" que les choses, comme des météorites, s'arrachent de leur monde et tombent dans l'*a-monde* le peuplant de monuments. Comme l'a pressenti Riegl ces monuments sont tout ce qui témoigne de l'histoire d'une branche de l'activité humaine : temples, châteaux, aqueducs, armes de jets, instruments de torture, sabots, fragments de paysage, vêtements, moyens de transports. Ne poursuivons pas le feuilletage de cette encyclopédie virtuelle du passé. Il faut au reste à ce jour ajouter à ces monuments issus de la main de l'homme toutes les victimes directes ou indirectes de l'activité humaine : requins, baleines à bosse, (tibétains), gorilles, grenouilles, (indiens d'Amazonie), loups, lynx, ours, montagnes, vallées, (tribus du Soudan), fleuves et rivières. Le devenir

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 172.

de *l'a-monde* est-il un devenir monument? *L'a-monde* serait-il en passe de devenir une gigantesque conurbation planétaire étalée au milieu d'un univers d'archives et de monuments? Notre présence au monde se réduira-t-elle à un acte de présence communicationnelle dans un environnement entièrement muséifié?

Nous prendrons plus loin le parti de tempérer cette vision apocalyptique. Forçons pour le moment encore le trait de cette dystopie. Si nous devons, après les expériences totalitaires du vingtième siècle, nous obstiner à réduire la transmission à la transmission des preuves de la supériorité de la race blanche, plus rien d'autre ne serait entendu qui ne soit "formaté" selon les normes de l'empire de la communication. Le champ serait alors laissé entièrement libre à de nouveaux et terrifiants meurtres de masses. Ces morts sont déjà désignés : n'ayant plus rien à transmettre faute d'avoir à qui transmettre et étant par ailleurs exclus des réseaux de communication ils sont "bons" pour mourir comme on éteint un message brouillé et incohérent. En ce sens il est à parier que, pour rester simplement en vie, beaucoup auront d'abord à "rester en ligne". Mais comme l'abondance de l'information semble fonction de son insignifiance cette tactique même est d'avance fort incertaine.

Ce qui est en effet frappant est bien que, dans l'espace laissé libre par le retrait de la transmissibilité traditionnelle, le discours humaniste du patrimoine ait été souvent tenu par des hommes convaincus sans réserve ni distance de la supériorité des héritiers légitimes directs. La collection était aussi une collecte de preuves. Les monuments étaient des signes prouvant l'existence d'esprits et de volontés civilisateurs. Il n'aura pas été difficile, au cours des processus de décolonisation, d'établir que, derrière l'attitude de l'universalisme humaniste, se façonnait en réalité une formidable volonté de puissance. Les monuments étaient instrumentalisés pour constituer une généalogie qui, si elle n'a jamais pu en quoi que ce soit constituer une preuve, s'est avérée capable de contribuer à la formation d'un sujet supérieur, dominateur, conquérant et colonisateur. La crise de la transmission a ménagé un espace qui, de manière significative, a d'abord été occupé par les militants du "white power". Le paradoxe est ici que l'"éthique de la transmission" a existé *comme* intériorisation de la supériorité de l'homme blanc. Si rien ne peut justifier un quelconque

angélisme vis-à-vis des traditions, les collections modernes de monuments se sont, par exemple chez un Viollet-le-Duc, constituées comme autant de collections destinées à faire de l'héritier culturel un sujet sûr de ses avantages et de ses pouvoirs. Il faut se rendre à l'évidence : le refus justifié de céder aux chicaneries sans fin du "politiquement correct" ne doit pas nous faire perdre de vue qu'il y a bien une complicité entre l'humanisme eurocentré et le déchaînement des barbaries propres au XX<sup>ème</sup> siècle. La réalité historique montre au reste qu'il n'y avait pas d'impossibilité majeure à ce que coexistassent dans un même pays les symphonies de Brahms et Auschwitz. L'éthique, éminemment restrictive de la supériorité culturelle- raciale ne pouvait, au contraire, que favoriser l'investissement du "talent" et du "génie" dans l'organisation de la barbarie. Et, d'abord, en rendant celle-ci incroyable et inconcevable. L'amateur de la *Pastorale* de Beethoven ou du *Tristan et Yseult* de Wagner ne pouvait pas être un SS. C'est aussi pour cette raison que certains ont choisi de l'être. Et ont pu effectivement l'être. La barbarie ne s'est donc pas développée à côté de la culture, ou seulement contre elle, mais est passée par elle. Peut-être, et ce serait l'hypothèse qui justifierait pleinement d'avoir à penser la transmission selon la perspective éthique, cette culture aura été le plus possible *monumentalisée*. Les attaques dirigées contre l'art dégénéré, la destruction des livres de Freud, de Heine et de tant d'autres seraient les marques d'une volonté politique de figer en une sorte de monument nettoyé de tout agent polluant une culture aryenne pure. Il y aurait donc eu aussi un temps du monument comme pétrification de la culture, comme codification culturelle d'un esprit de race, de sol et de sang. C'était, dans le contexte d'un monde voué à s'ouvrir à la question d'un être-ensemble constitué d'une multitude de cultures, refermer cette ouverture en instituant un simulacre de tradition et de transmission. Sciences, techniques - notamment les techniques militaires - étaient supposées se déployer sous l'autorité d'une monumentalisation-pétrification d'un patrimoine érigé en modèle absolu. Le nazisme fut une démiurgie dont les acteurs, disposant de moyens techniques d'avant-garde comme, par exemple, la chimie de synthèse ou, plus tard, la télévision avait le regard fixé vers un patrimoine purifié et dont le sens était posé comme expressif et contigu à la race. Le transmetteur était nécessairement un idéologue et un

censeur chargé de veiller à l'harmonie supposée retrouvée du passé et du présent.

Le cas du nazisme présente donc notamment l'intérêt de servir d'indicateur à ce qui a pu se tramer dans les profondeurs de la crise ouverte de la transmission. Comme nous l'avons déjà indiqué nous ne passons pas d'un système traditionnel à un système "moderne" en toute innocence. A l'article *symbole* du monumental dictionnaire raisonné de l'architecture de Viollet-le-Duc nous trouvons par exemple ces affirmations :

"Le symbolisme appartient aux races supérieures, il est le premier et le plus puissant véhicule de l'art et de la poésie.

...

L'homme de race supérieure, l'homme blanc, est plus qu'aucun autre observateur et méthodique.

...

... Le sémite seul est apte à concevoir le monothéisme; aussi n'a-t-il ni art, ni poésie, ni méthode, ni philosophie. Les phénomènes de la nature ne l'inspirent pas, il n'y voit que l'effet d'une loi immuable du Dieu unique, dont les fins n'excitent chez lui aucune curiosité, ni besoin de savoir. Pour l'Arya au contraire, tout dans la nature vit, agit, lutte, se renouvelle, et la mort n'est qu'un changement de la forme de la matière; tout pour lui est un sujet de méditation. Il veut classer, il veut se souvenir, il veut faire comprendre le résultat de ses observations : pour cela il compose une mythologie, et celle-ci devient si puissante, qu'il peut à peine s'en défaire lorsqu'il se rallie au monothéisme du Sémite. "1

Le procès serait trop facile à faire et manquerait de pertinence. Il est impossible, cependant, de tenir une telle déclaration comme étant sans conséquence, comme une simple concession au racisme ambiant de l'époque. Le fait que la "science", laquelle est philosophiquement et explicitement soutenue chez Viollet-le-Duc par Platon, Aristote et Descartes, ait été aveuglée quant à la nécessité de problématiser de

---

<sup>1</sup> Viollet-le-Duc Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Tome 8. Article "symbole". Editions de Saucy, 10 800 Saint-Julien, 1979.



semblables positions ne peut pas être considéré comme n'ayant absolument aucun rapport, trois quart de siècles plus tard, avec l'organisation "scientifique" du meurtre de masse d'état. L'association d'une telle "idéologie" avec une collecte elle-même monumentale de monuments - au reste essentiellement gothiques - est l'indice que cette "mise en mémoire" a obéi à des motivations que la caution scientifico-philosophique ne pouvait qu'inciter aux pires passages à l'acte. Les faits d'un côté, le discours de l'autre : leur non contemporanéité n'est pas un argument en faveur de leur indépendance. Les discours sont doués d'un pouvoir de programmation dont la temporalité n'est pas nécessairement celle de l'application immédiate. Il ne s'agit pas tant, du reste, de céder à la tentation d'accuser un Viollet-le-Duc de pré-nazisme, que de s'interroger sur les liens obscurs existant entre certaines philosophies de l'histoire et de la culture et cela même dont l'horreur l'aurait, peut-on du moins l'espérer, dissuadé de persister dans un mode de transmission ainsi brutalement révélé à son aveuglement.

Ni amalgame par rétrospectivisme, ni paranoïa "politiquement correcte" : nous rejetons néanmoins le principe d'une disjonction absolue entre le dispositif apparemment spéculatif d'un Viollet-le-Duc et le dispositif "industriel" du nazisme. C'est en connaissance de cause que nous avons utilisé les termes d'*humanisme*, d'*éthique* et de *transmission* à propos du nazisme. Celui-ci resterait une énigme absolue grosse de menaces tant qu'on s'évertuera à l'envisager simplement comme une énorme bavure sans aucun lien avec certaines des "meilleures" intentions sous-tendant la civilisation à l'intérieur de laquelle il a surgi. Les nazis n'ont pas été des hommes verts débarqués de la planète Mal.

Luc Ferry a rappelé dernièrement son étonnement devant le fait que les nazis ont été aussi à l'origine de mesures juridiques d'avant-garde en matière de protection de la nature et des animaux. Ils seraient les promoteurs de cet "ordre écologique" qu'il exècre et rejette. L'usage qu'il fait de cette donnée historique, supposée être embarrassante pour les tenants de la protection des animaux "pour eux-mêmes", est à notre avis compromis par le fait qu'il maintient une opposition terme à terme entre nazisme et humanisme. Le nazisme est purement et simplement un horrible anti-humanisme. Cet anti-humanisme serait par ailleurs le point

commun embarrassant que le nazisme partagerait avec le non-humanisme de l'écologie dite profonde. Il faudrait cependant assumer un des plus terribles paradoxes transmis par le vingtième siècle : l'humanisme est un dispositif pluriel et le nazisme est un de ces dispositifs. Il n'est pas exogène à la tradition humaniste mais endogène. Le caractère apparemment antinomique - elle peut apparaître choquante ou blessante - d'une expression telle que "humanisme nazi" trouve pourtant aisément sa justification. Que pouvait-on en effet attendre du fait même que la constitution au moins théorique d'un patrimoine destiné à célébrer les vertus humaines de création a souvent servi à disqualifier implicitement des pans entiers de l'humanité? Et qu'a prétendu faire le nazisme sinon de libérer le meilleur de l'humanité des entraves supposées porter atteinte à son développement? La défense et la protection au moins en principe sans concession des "animaux pour eux-mêmes" n'est pas, comme l'argumente Ferry, une sortie hors de l'humanisme mais, au contraire, une manière de justifier un humanisme fondé sur la race. Les "animaux pour eux-mêmes" sont aussi précisément ces aryens de pure race. Ils contribuent aussi, en étant protégés pour eux-mêmes, à faire vivre ces biotopes régionaux où les membres de la race supérieure plongent leurs racines naturelles profondes, leur site d'originarité, leur fantasme de supériorité et leurs mythologies. Le racisme nazi est un type d'humanisme auquel a correspondu et une éthique et une transmission. "Humanisme partiel", "éthique restrictive", "transmission idéologique" peuvent certainement le qualifier. Ces expressions apparaissent absurdes ou contradictoires du point de vue de l'universalisme. Soit, mais l'universalisme n'a-t-il pas été lui-même le travestissement d'un point de vue particulier? Par *universalisme éthique* nous désignons ainsi la difficulté même qu'il y a à penser un universalisme pratique cohérent. Ce qui est pourtant notre tâche future. Le repérage du nazisme comme forme d'humanisme pose certes un grand nombre de problèmes mais contribue certainement à affiner la question de l'universalisme.

Pour le moins la perspective éthique nous enjoint de nous adresser à un lecteur déterritorialisé. Il ne saurait appartenir que provisoirement et conjoncturellement à une classe étroite d'humanistes que l'on met dans la

confiance ou le secret d'une instrumentalisation de la culture destinée à servir un projet de domination.

#### D) Temps et valeur dans le *Denkmalkultus*

En tant que faisant l'objet de respect, de soins, d'attention et de mesures conservatoires mais aussi en tant qu'ils sont vus et parfois utilisés aujourd'hui même les monuments satisfont selon Riegl à deux grandes valeurs : la *valeur de souvenance* et la *valeur d'actualité*. C'est par la première de ces deux valeurs qu'ils se différencient des autres objets; c'est par la seconde qu'ils existent aussi sur un mode identique à celui de ces autres objets. La *valeur de souvenance* se caractérise notamment par le fait que les objets qui en sont pourvus appartiennent à la classe des objets capables de susciter une attitude *culturelle*. A côté du monde des outils, des instruments, des équipements existent des objets qui sont respectés, vénérés, honorés en vertu de leur mode particulier de signification. On peut dire d'un outil qu'il signifie l'usage pour lequel il est fait. A ceux qui connaissent et pratiquent cet usage la compréhension de la signification de l'outil est quasi immédiate et n'est souvent qu'une reconnaissance préluant à des séquences adéquates de gestes et d'opérations. La signification de l'outil se déploie ainsi pleinement dans l'usage que nous en faisons en vue de la satisfaction de certains besoins pratiques. Les monuments sont aussi des objets et ils répondent souvent à des besoins pratiques. Toutefois, par la *valeur de souvenance*, les hommes leur ont prêté le pouvoir d'interrompre l'activité technique et pratique en vue d'accéder à une signification d'un autre ordre. L'usage de l'outil implique tout un ensemble de choses appartenant à ce que nous appellerons la *sphère de présence*. Quand quelqu'un se sert par exemple d'une hache, l'outil appartient à un ensemble où figurent du bois actuel, une cheminée ou un poêle actuels, une maison actuelle, des vivants actuels avec leurs besoins actuels de nourriture et de confort etc. Le monument, en tant qu'il possède essentiellement une *valeur de souvenance*, ouvre au contraire la sphère de présence vers ce dont il y a lieu de se souvenir et qui ne peut y être contenu. Les outils, dans la sphère de présence, vont et viennent sur l'établi en fonction de la manière dont les projets - par exemple restaurer une vieille

horloge ou réparer une bicyclette - déploient leurs exigences et leur logiques opératoires. Mais cette vieille horloge, qui attend son restaurateur, a précisément une *valeur de souvenance*. Elle est un monument. Elle pourra encore indiquer avec une exactitude acceptable l'heure. Elle peut encore avoir la valeur d'un instrument. Mais le regard que l'on porte sur elle selon que l'on se contentera de lire l'heure ou que l'on s'abîmera dans une contemplation méditative est précisément révélateur du passage au cultuel. Ce regard lui-même change de rythme. Au lieu d'être soumis au seul principe de liaison dans la sphère de présence il donne au contraire l'impression d'être emporté hors de cette sphère par les vagues de la mémoire. Prendre intérêt à la conservation d'une vieille horloge parce qu'elle ouvre la sphère de la présence sur un "ailleurs-autrefois" suppose une suspension du temps soumis au principe de liaison qui régent l'implication dans la sphère de présence. "Le temps du monument" est d'abord ce temps qui ouvre sur cet "ailleurs-autrefois" auquel le monument se trouve avoir la capacité de se référer. C'est par lui que la sphère de présence ne se réduit pas à un pur et simple environnement. Nous pourrions en ce sens parler d'un "dispositif monument". C'est un ensemble constitué par des objets, des verbalisations orales et écrites, des attitudes, des affects, des rites et auxquels la notion de culte confère sa signification générale. Le phénomène cultuel induit par le monument est la réponse donnée à l'émergence d'une temporalité irréductible aux liaisons qui structurent la sphère de présence. Prenons garde cependant à ne pas réduire la cultualité aux seuls monuments tels que nous les définissons. Entrer dans un temple habité par une divinité dont on sollicite les faveurs ne nous arrache pas autant de la sphère de présence que le culte rendu, par le truchement de monuments, à des morts. Les hommes vénèrent aussi des objets qui ne sont pas des monuments. Ce serait une gageure téméraire que de prétendre reconstituer la genèse de cette partie de la culture matérielle qui se trouve investie d'un pouvoir symbolique majeur. Il n'est cependant pas absurde de postuler une certaine originalité des symboles destinés à la "souvenance" d'événements ayant eu de forts retentissements dans la vie affective. Du tombeau au joyau le monument aurait toujours à voir avec les espoirs, les angoisses et les chagrins des mortels.

La notion de valeur est au centre de l'analyse rieglienne. Pour lever l'obstacle de l'infinité des faits soumis à l'analyse l'hypothèse est que les monuments satisfont à un nombre restreint et identifiable de valeurs fondamentales. Nous avons mentionné les valeurs de *souvenance* et d'*actualité*. Mais ces deux valeurs elles-mêmes, et comme sous la pression du processus historique, se sont enrichies de quelques valeurs spécifiques. L'ensemble de celles-ci, nous aurons l'occasion de l'examiner de manière détaillée, comprend ainsi 6 + 1 valeurs. Autrement dit, pratiquer une analyse rieglienne consistera à décrire de quelle manière tel ou tel monument satisfait à ce groupe de valeurs. Nous verrons que ces valeurs font système et qu'une analyse rieglienne, pour être correcte, doit essentiellement tenir compte de la conflictualité ou de la complémentarité des valeurs impliquées.

Pour autant qu'ils cherchent à vivre conformément à la perspective éthique les êtres humains identifient cela même dont l'absence constituerait pour cette recherche un handicap, un défaut, une lacune, un obstacle. *Les valeurs sont ce que l'expérience éthique est parvenue à identifier et à nommer comme ce qui constitue sa réussite, son "degré de réalité."* Elles sont les qualificatifs, se référant à ses buts et aux moyens conçus pour parvenir à ceux-ci, de la vie bonne et juste. Or ce qui est frappant dans le cas du groupe de valeurs identifié par Riegl dans le *Denkmalkultus* est qu'il implique une multiplicité cohérente de rapports au temps.

I. Nous allons examiner cette multiplicité en commençant par les 3 + 1 valeurs d'*actualité*, c'est-à-dire par les valeurs qui sont communes aux monuments et aux autres objets. La *valeur d'actualité* comprend, dans la théorie rieglienne, les sous-valeurs spécifiques suivantes :

α) *La valeur d'utilisation*

L'expression désigne simplement ceci que le monument ne doit en aucun cas constituer un danger pour la santé et la vie des usagers. Cette *valeur d'utilisation* est ce par quoi le temps des usages est rendu possible sans risque majeur pour l'usager. Elle correspondrait au principe vitruvien de la "soliditas". Les monuments d'architecture sont d'abord de

l'architecture et doivent impérativement se plier à ce principe en vertu duquel les activités humaines pour lesquelles les édifices sont conçus ne sauraient exposer les usagers à des périls. Vivre dans la sécurité est au reste une des fins fondamentales, sinon la fin fondamentale d'un grand nombre de programmes d'architecture. Le temps où se déploient les activités humaines ne doit donc par être conditionné par cela même qui représente une menace d'annulation. Le temps que nous consacrons à des cours ne doit pas devenir, par exemple, un temps de la maladie, de la blessure ou de l'accident mortel. Il doit pouvoir être consacré à ce à quoi les usagers se destinent. L'habitation domestique, pour être consacrée à la vie de famille, ne doit pas par exemple receler des "pièges" pour les jeunes enfants. La même contrainte vaut sans condition pour les monuments encore en usage. On suppose donc que les acteurs qui se consacrent à telle ou telle activité dans des lieux construits doivent absolument être protégés non seulement des dangers risquant de survenir de l'extérieur mais aussi de l'enveloppe elle-même pour autant qu'elle comporterait des défauts. Il faut s'assurer d'être à l'abri de l'abri. Autrement dit, par la *valeur d'utilisation*, il s'agit de faire en sorte que les emplois du temps de l'utilisateur ne soient ni perturbés ni menacés dans leur principe. Le service d'usage rendu par l'architecture ne doit pas être contredit par une mauvaise *valeur d'utilisation*.

### β) La *valeur d'art*

A cette *valeur d'art* correspond le fait que le monument satisfait au *Kunstwollen*, au vouloir d'art. Cette notion de *Kunstwollen* a été avancée par Riegl pour soustraire l'histoire de l'art au réductionnisme techniciste de Gottfried Semper pour lequel les formes artistiques sont essentiellement conditionnées par l'état des savoirs techniques. Il y a, pour Riegl, un vouloir d'art, un désir d'art - voire un désir artistique - qui est la véritable impulsion de l'histoire des formes. Une chose se trouve donc pourvue d'une valeur d'art dans la stricte mesure où elle satisfait à ce qui apparaît comme une constante anthropologique à savoir le *Kunstwollen*. Il faut voir cependant qu'à cette constante ne correspond aucunement, selon Riegl, une doctrine absolue, par exemple "classique", du beau. Le

*Kunstwollen* résiste dans son principe même à toute théorisation normative de l'art. Nous pouvons affirmer que si le vouloir d'art lui-même a une constance, cette constance est celle d'une recherche perpétuelle de nouveauté. Le fait même que des styles puissent se former et exister pendant des dizaines d'années voire des siècles est précisément un fait que l'histoire de l'art doit s'efforcer de comprendre comme n'excluant pas la plasticité fondamentale du "désir artistique" humain. C'est au reste pourquoi, pour l'historien d'art Riegl, on ne peut pas à proprement parler de périodes de décadence. Le *Kunstwollen* ne se laisse jamais définitivement territorialiser. Quand les conditions sociales, économiques et politiques changent le "désir artistique" humain cherche tout simplement d'autres voies pour s'exprimer et parvenir à quelque satisfaction. Une des conséquences les plus importantes de l'hypothèse du *Kunstwollen* est qu'il faut admettre que tout jugement esthétique, toute appréciation mettant en jeu la dimension esthétique est le fait d'un tel *Kunstwollen* en tant qu'il est un peu comme le "X" de l'histoire de l'art : toute tentative pour le fixer de manière normative est d'avance vouée à l'échec. Il n'y aurait aucune norme artistique qui ne puisse trouver son démenti dans un contre-exemple. Toute appréciation est donc relative et strictement d'actualité. Quand un connaisseur ou un critique parle au nom de l'art éternel c'est seulement que son "vouloir d'art" a été cultivé et formé au sein d'un dispositif culturel donné.

Mais la valeur d'art elle-même n'est pas simple. Elle est composée de deux autres valeurs : la *valeur de nouveauté* et la *valeur d'art relative*.

Tout se passe comme si le couple de ces deux valeurs rendaient compte et de la constance du *Kunstwollen* en tant que disposition anthropologique fondamentale et de la variabilité infinie des formes créées et reconnues par lui. C'est ainsi que la *valeur de nouveauté* - valeur d'art élémentaire - exprime le fait que les hommes ont depuis toujours une prédilection pour l'aspect du neuf, pour les formes achevées, closes et inentamées alors que la *valeur d'art relative*, quant à elle, signifie que le contenu de la satisfaction esthétique est nécessairement relatif et ne relève en aucune manière d'un absolu dont nous pourrions une fois pour toutes énoncer les propriétés.

χ1) *La valeur de nouveauté*

La *valeur de nouveauté* témoignerait ainsi d'une sorte de tropisme en faveur de toute forme qui, par son intégrité, atteste d'une indépendance, voire d'un esprit de défi par rapport à l'action destructrice du temps. Mieux encore, le caractère de neuf, qui se rencontre bien au-delà des seuls objets artistiques, renforcerait notre conviction que nous sommes capables de maîtriser quelque chose du temps. Le neuf nous réjouit de ce qu'il dit de la jeunesse et de l'aisance de nos gestes. Il agit, semble-t-il, comme une promesse de succès. Le neuf a l'avenir devant lui et ne peut que contenter le vivant que nous sommes.

Si la *valeur d'utilisation* nous garantit que nous pouvons employer notre temps sans craindre pour notre sécurité la *valeur de nouveauté* y ajoute le sentiment, empreint de joie et plus positif, que nous avons l'avenir pour nous. Emménager dans une maison neuve et solide ne peut être qu'une promesse de bonheur. La *valeur de nouveauté* est comme le signe extérieur de la possibilité du bon usage des choses et de la possibilité de la vie heureuse.

## χ2) La *valeur d'art relative*

Des valeurs dont il sera question dans ce travail la valeur d'art relative est la "valeur élue" de l'histoire. Il y eut une longue période, en effet, où elle n'existait que virtuellement dans des mondes absolus sans communication, absolus parce que sans communication. Elle suppose en ce sens une certaine forme de mondialisation.

Avec cette valeur d'art relative nous faisons l'expérience d'un double rapport au temps. Tout d'abord cette valeur d'art est nécessairement en partie celle des modes, des engouements, des "tendances" éphémères. L'*homo estheticus* se découvre dans sa possibilité monadique en tant que n'ayant aucune fenêtre ouverte vers quelque canon éternel que ce soit. Il y a une temporalité presque erratique de cette *valeur d'art relative* comme si, par elle, nous étions nécessairement dans le deuil de toute dogmatique de nature platonicienne. Par cette *valeur d'art relative* l'homme moderne devient infidèle à l'absolu. Elle est au cœur de cette expérience troublante en quoi consiste la possibilité de se découvrir autre et différent dans nos



engagements esthétiques successifs, dans nos différentes "histoires d'amour de l'art".

Cette valeur d'art relative, précise Riegl, n'est jamais neutre : quand elle n'est pas positive elle est négative. Autrement dit elle signe le fait que nous sommes capables d'éprouver des durées aussi bien harmoniques que disharmoniques. La durée peut ainsi être celle de la félicité mais aussi celle de la discordance. Pour le moins le "sujet rieglien" que dessine cette valeur est-il supposé éviter le plus possible les attitudes convenues et exprimer spontanément ce qui le comble comme ce qui l'indispose.

Il nous faut encore remarquer que la valeur de nouveauté n'est pas toujours relative à une "nouveauté". On ne confondra donc pas le neuf et le nouveau. Dans un dispositif traditionnel le neuf est plutôt celui de l'éternelle nouveauté d'un monde fidèle à lui-même. Au contraire dans un dispositif non traditionnel le neuf tendra à être aussi celui d'incessantes nouveautés. Mais cela ne doit pas nous conduire à mésestimer la signification de la valeur de nouveauté en tant qu'elle exprime la valeur que le neuf a aux yeux des êtres humains. Comme nous l'avons souligné plus haut la valeur de nouveauté fait signe qu'un avenir est devant nous. Par elle la sphère de présence est aussi celle où notre capacité à nous projeter dans un avenir est reconnue et encouragée. Si elle est une valeur d'art élémentaire c'est par elle, semble-t-il, que se forme le lit du *Kunstwollen* d'une époque et d'une société. Le pop art l'a brillamment montré : l'institution artistique ne pouvait nier l'importance de la valeur de nouveauté des objets de l'industrie moderne comme les automobiles, les motocyclettes, les avions, les moulins à café... C'est par elle que la sphère de présence est orientée vers l'horizon de l'avenir. Et c'est par la valeur d'art relative que cette orientation modifie de manière significative et durable le paysage de la sphère de présence.

Voilà ce qu'il en est d'une première approche de la signification temporelle de la *valeur d'actualité*. Il est impératif de ne jamais perdre de vue celle-ci quand nous envisageons des monuments. L'invention de Riegl réside en effet pour une part essentielle dans cette mise en commun des monuments et des non-monuments. Nous verrons par exemple, dans notre analyse de la critique de Riegl menée par Sylviane Agacinski qu'on ne peut reprocher à Riegl sa définition de la "monumentalité" du monument

sans tenir compte du rôle de cette triple (+ une) valeur d'actualité. L'expérience que nous avons des monuments se déploie entre *valeur de souvenance* et *valeur d'actualité*. Le tombeau peut être un joyau. Et la réciproque n'est pas toujours fausse.

II. Nous poursuivrons cette première approche du système riegléen des valeurs par l'examen de la signification temporelle de la *valeur de souvenance*. Celle-ci est elle-même constituée de trois valeurs : la *valeur de commémoration intentionnelle*, la *valeur historique* et la *valeur de vieillissement*.

#### α) La *valeur de commémoration intentionnelle*

La *valeur de commémoration intentionnelle* s'attache à tout artefact conçu intentionnellement dans le but de favoriser la remémoration d'une destinée, d'une action ou d'une combinaison de l'une et de l'autre.

Si toute valeur s'origine dans la vie éthique en tant que recherche de la vie bonne et juste la *valeur de commémoration intentionnelle* suppose naturellement que l'objet de la commémoration soit lui-même exemplaire du point de vue de certaines valeurs. Mais ce qui importe présentement est de prendre acte de l'ambition de la valeur de commémoration intentionnelle d'installer dans l'éternité la mémoire d'un *a eu lieu*. Le monument intentionnel peut être rudimentaire. Il peut s'agir, par exemple, d'un simple tertre funéraire. Cairn frustre ou mausolée somptueux le monument intentionnel se présente comme ayant été édifié ou érigé dans le but de s'exposer dans la sphère de présence de manière à favoriser et à perpétuer le souvenir d'un *a eu lieu*. Cet *a eu lieu* de l'acte et/ou de la destinée n'est pas contingent mais est consubstantiel au fait qu'un acte ou qu'une destinée, tout en étant "structurellement" intra-temporels, c'est-à-dire voués à n'avoir lieu qu'une fois, sont eux-mêmes marqués de ce qui en fait des mémorables et, par là, des exemples ou des modèles. Leur exemplarité est paradoxalement d'autant plus forte qu'ils ont été singuliers. C'est, semble-t-il, parce qu'une même perspective éthique réunit les vivants actuels aux prédécesseurs que la singularité des actes et/ou des destinées de ceux-ci sont indissociables des

valeurs qui en ont fait précisément des actes et/ou destinées singuliers. Le monument intentionnel atteste de cette solidarité.

### β) *La valeur historique*

Cependant, ces objets symboliques eux-mêmes finissent, dès lors qu'ils sont désertés de leur mission première, par entamer leur propre processus de disparition. S'il s'affirme alors une volonté de conservation cela ne peut-être que pour des raisons capables de prendre le relai des motivations à l'origine du monument intentionnel. C'est le monument lui-même qui devient ainsi l'acte que nous voulons désormais célébrer. Dans le cas du monument intentionnel nous ne pouvons faire autrement que de répondre à la finitude du *a eu lieu* par une nouvelle réalité, tangible et "éternelle". Dans le cas de ce nouveau monument - le monument historique - il nous est enjoint de contribuer à la perpétuation de l'oeuvre elle-même. Le *a eu lieu* n'est plus extérieur au monument mais appartient à sa propre série en l'espèce de l'état originel auquel renvoie le *a encore lieu* du monument historique.

Dans le cas du monument intentionnel, si nous sommes incapables de ressusciter le passé, au moins avons-nous la possibilité de faire oeuvre commémorative et célébrante. Dans le cas du monument historique, s'il nous est souvent difficile d'avoir une connaissance exacte de l'état originel au moins avons-nous la possibilité de le préserver de manière à ménager la possibilité même d'une telle connaissance.

### χ) *La valeur de vieillissement*

La conservation éternelle est toutefois impossible. Le monument intentionnel appartient à un segment d'une histoire générale. Le monument historique - et un monument intentionnel peut être un monument historique - appartient à une histoire de l'art. Ces deux classes ne constituent cependant pas un "empire dans un empire". Elles sont ouvertes sur une totalité essentiellement naturelle qui les place sous l'autorité de la "flèche du temps". C'est ainsi que Riegl a identifié une nouvelle valeur, apparue à la fin du XIXème siècle, que nous désignerons

pas l'expression de *valeur de vieillissement*, et qui se fonde sur la valorisation paradoxale de la dégradation. "Rien n'aura lieu que le lieu", semble proclamer cette nouvelle valeur par laquelle le caractère d'*artefact* des oeuvres humaines se trouve confirmé dans une singularité qui les exclut de l'éternité de leur propre reproduction, de leur propre restauration.

Après le *a eu lieu* de la valeur de commémoration intentionnelle; le *a encore lieu* de la valeur historique apparaît maintenant un *n'aura plus lieu (que le lieu)* de la valeur de vieillissement.

C'est pour manifester des réponses à une ou plusieurs de ces trois modalités de l'avoir lieu que quelque chose est un monument. Mais quelles sont précisément ces réponses?

Au *a eu lieu* la valeur de commémoration intentionnelle répond par un *aura toujours lieu (dans l'état originel)* qui représente l'idéal du monument intentionnel. Le monument historique, nous l'avons vu, renvoie également à un *a eu lieu*, mais cet *a eu lieu* appartient en l'espèce de l'état originel du monument à la série même du monument. Quel que soit son état actuel le monument historique est aussi un document permettant de faire des hypothèses sur le *a eu lieu* de l'état originel. A cet *a eu lieu* de l'état originel le monument historique répond également en termes d'un *aura toujours lieu*, mais cet *aura toujours lieu* est celui de l'état actuel et non celui de l'état originel.

Quant au monument vieux, il ne renvoie pas seulement au *a eu lieu* de l'état originel mais aussi à un *n'aura plus lieu*, conséquence de la disparition future et inévitable du monument. Il y répond par un *a encore lieu* caractérisé par la visibilité du processus même par lequel, un jour, *n'aura plus lieu (que le lieu)*.

Voici sous la forme d'un tableau synthétique les caractéristiques temporelles principales que nous estimons être celles des valeurs identifiées et décrites par Aloïs Riegl.

Valeur de souvenance	Valeur d'actualité
1. Valeur de commémoration intentionnelle	1. Valeur d'utilisation
<p>Vise un <i>aura toujours lieu (en l'état d'origine)</i></p> <p>Renvoie à un <i>a eu lieu</i> n'appartenant pas à la série du monument</p>	<p>Respect de la santé et de la vie des usagers</p> <p>Le présent du monument est subordonné à cette condition</p>
2. La valeur historique	2. La valeur d'art relative
<p>Vise un <i>aura toujours lieu (en l'état)</i></p> <p>Renvoie cette fois à un <i>a eu lieu</i> qui n'est autre que l'état originel du monument</p>	<p>Soumet l'apparence du monument au "sentiment de plaisir et de peine"</p> <p>Durée harmonique ou disharmonique</p>
3. La valeur de vieillissement	3. La valeur de nouveauté
<p>Souscrit à un <i>n'aura plus lieu (que le lieu)</i></p> <p>Renvoie par anticipation à la disparition de toute forme perceptible et intelligible du monument</p>	<p>Inscrit la forme du monument dans le présent en tant que "promesse d'avenir"</p>

L'ensemble *Monument* des objets matériels correspondant et des accidents qui les affectent est infini. La chronologie des événements et des micro-événements survenant dans cet ensemble pourrait être indéfiniment détaillée. Au contraire le nombre des valeurs fondamentales liées à cet ensemble est rigoureusement limité. De quantitative, cependant, l'infinité devient qualitative. Nous pouvons en effet considérer que l'appréciation des différentes valeurs offre elle-même la possibilité d'une infinité de nuances.

Par ailleurs les événements constitutifs de l'histoire de ce système de valeurs est également en petit nombre et peuvent même se réduire, outre celui relatif à leur apparition, à cet événement central en quoi consiste le passage d'une conception traditionnelle à une conception moderne. Les objets matériels, et les cultes s'y référant, pourraient être comparés aux "paroles" tandis que les valeurs le seraient à la "langue". Le culte du monument parlerait ainsi une "langue de valeurs" en nombre réduit. L'objet de *Le culte moderne des monuments*, selon cette analogie, serait de déterminer la nature et les conséquences d'une révolution survenue dans la langue des valeurs. A ce jour il n'y en a qu'une et c'est la révolution moderne. Quelles en sont les caractéristiques essentielles?

La *valeur d'art* que les monuments de la tradition incarnaient était absolue et, fait que Riegl a souligné, relevait de la *valeur de souvenance*.

*Absolue* : la beauté du monde dont ils semblaient eux-mêmes être pétris se laissait ou feignait de se laisser apprivoiser par des règles et des canons esthétiques. Ce monde, quand bien articulait-il des niveaux différenciés et communiquait-il avec un ailleurs, était vécu comme unique, comme l'Unique. Le sens de la beauté était irrigué par le sentiment émerveillé de cette unicité. Littéralement transportés par ce monde les architectes et les artistes ne se surpassaient et n'innovaient que pour maintenir vivante la tradition à la laquelle ils appartenaient. Dans un monde où le voyage était relativement rare, difficile et souvent périlleux, la longue halte du monument était toujours un peu plus qu'une simple étape, c'était aussi un portail ouvrant sur un cosmos.

*De souvenance* : la valeur d'art aurait failli, semble-t-il, à convoiter un autre monde que celui qu'elle a appris, autant par des symboles que par des savoir-faire, à accueillir et à chanter la beauté. A l'absolu on ne peut opposer aucune expérience. Un tel monde a précisément le pouvoir de se projeter autant dans l'espace que dans le temps. La menace d'un avenir risquant de s'ouvrir comme un abîme est conjurée par le rythme du monde au sein duquel le monument nous installe. Il est vital et nécessaire d'oublier mais, précisément, la vie peut se fourvoyer au bord d'un tel abîme et finir par y sombrer. Il faut donc édifier la vie, la rendre fidèle et complice, par les moyens combinés des formes, des cérémonies, des rites et des cultes, au pouvoir qui est celui de la mémoire du monde. Il ne faut pas

tenter le diable de la rupture. C'est assez que la vie qui se déploie aux alentours a le droit à quelque insouciance. Le poids du monument est aussi celui de la mémoire du monde. Le sachant les vivants, une fois accomplis leur dévotions, peuvent alléger leur propre mémoire sans craindre l'imminence d'une fin de monde. Le monument prend en charge la mémoire du monde et veille sur les vivants dont il autorise ainsi une certaine "légèreté d'être". Les monuments étaient fait, semble-t-il, pour rappeler à la vie heureusement oublieuse sa dette envers le monde, sa dette envers ce monde toujours-déjà-là jusqu'à la fin des temps. C'est pourquoi ils devaient en dessiner le visage.

Cela n'est plus ou n'est plus de manière essentielle.

L'intitulé de notre thèse doit-il alors assumer une part d'anachronisme? Ne déclarons-nous pas, en effet, sur un ton quelque peu messianique, que le temps serait venu de quelque chose dont venons d'affirmer par ailleurs la disparition? Il n'y a à ce stade qu'une seule explication possible, et qui témoigne à elle seule de l'historicité de notre objet : ce n'est pas le même monument qui est mort d'un côté et qui, de l'autre, s'avance comme une promesse. Le premier était un symbole vivant - et un objet essentiellement culturel - tandis que le second est un monument historique - et une construction culturelle.

Au reste la notion de monument semble depuis longtemps partagée par une telle dualité. D'un côté elle signifie "ouvrage remarquable d'architecture ou de sculpture" - le joyau - et, l'autre, "oeuvre destinée à la commémoration" - le tombeau. La catégorie de "monument artistique et historique", qui hérite de la tradition et que déconstruit Riegl, portait il y a encore un siècle explicitement témoignage de cette dualité.

D'un côté on voulait souligner par le mot la valeur et le rayonnement présents d'une oeuvre; dans l'autre le fait que celle-ci, tout en se devant d'être remarquable, se réfère à autre chose qu'elle-même d'absent et qu'elle représente ou dont elle prend en charge le souvenir.

Le mot de *monument* a un contour dont l'instabilité relève à la fois de la cohérence et de l'ambivalence. Par lui, cependant, deux mondes viennent se heurter : un monde ancien où le monument faisait monde; un monde moderne ou ce serait le monde - comme monde mondialisé - qui ferait, par exemple par la restauration, le monument.





## 2. Objet de la thèse

L'activité restauratrice, Viollet-le-Duc l'a souligné, est une activité à laquelle se livrent les sociétés modernes. Pour une part il s'agissait de pallier aux effets matériels de la crise de la transmission ouverte par le retrait des traditions. Pour une part seulement car ces mêmes traditions, non collectionneuses, n'ont jamais hésité à détruire, à abandonner, à modifier cela même qu'elles estimaient par trop étranger à leur monde. Le projet d'une conservation systématique de ce qui vaut comme monument s'est avéré cependant irréductible à une connaissance désintéressée du passé culturel de "l'humanité". Nous nous sommes convaincus, en menant notre recherche, qu'une criminalité d'état aussi monstrueuse que celle qui a été commise au nom de l'idéologie nazie n'était pas un accident qui aurait tragiquement quoique momentanément interrompu un "programme" humaniste, mais avait elle-même une généalogie qui impliquait certaines formes d'humanisme. L'idée d'une éthique de la transmission, qui nous avait paru pertinente pour penser une déontologie des pratiques de conservation du patrimoine architectural, nous a conduit à nous étonner

de cette proximité du projet de domination de "l'homme blanc" avec certains discours patrimoniaux réputés fondateurs comme celui, précisément, de Viollet-le-Duc. Le fait qu'il soit absurde et injustifié d'imputer la criminalité nazie à tous ceux qui ont collaboré à ce projet de domination n'invalide pas la question généalogique. Le procès de Nuremberg n'est pas seulement que la partie émergée d'un système complexe de culpabilité et de responsabilité relatif aux crimes commis contre l'humanité au cours de la seconde guerre mondiale. La nécessité politique de réintégrer au plus vite l'Allemagne dans un espace géopolitique du monde libre n'est qu'une explication partielle de son caractère de "procès à chaud" et quelque peu bâclé y compris dans l'application concrète de la peine de mort en l'occurrence la mort par pendaison. Les différentes sortes de collaboration dont le nazisme a bénéficié est en réalité l'indice que la civilisation occidentale s'est trouvée devant Auschwitz comme devant la réalisation cauchemardesque, scandaleuse et disqualifiante d'une tradition déjà bien instituée de racisme et de volonté de domination. Le nazisme n'a pu "fonctionner" que parce qu'un nombre significatif de cadres nationaux et internationaux - religieux, instituteurs, professeurs, compositeurs et chefs d'orchestres, chercheurs scientifiques voire philosophes - cultivés lui ont apporté leur concours. Il ne nous apparaît pas possible de tenir absolument séparés, et comme sans aucune relation, certains aspects du discours patrimonial et cette chute dans le crime d'état "sur-organisé". On ne vante pas impunément la supériorité de certains peuples. Ce fantasme il nous semble qu'il est précisément monté de toutes pièces et entretenu par un certain type de dispositif patrimonial. La "supériorité raciale" n'est pas qu'une prétention c'est aussi une production de la "preuve" et de la "conviction" et son mode culturel de production n'est pas le plus impropre à favoriser l'aveuglement éthique. Il y eut un temps hitlérien du monument au cours duquel des "paroles de pierres" ont été essentiellement des arrêts de morts prononcés à l'encontre de peuples et d'individus "erratiques". L'idée d'une éthique de la transmission ne pouvait pas ne pas nous conduire à nous confronter à certaines formes d'instrumentalisation de la culture et de ses monuments. L'analyse historique et philosophique de "l'humanisme nazi" constitue certes en soi un objet de recherche et nécessiterait un autre espace que celui-

ci. Toutefois le fait même de soutenir que la frontière n'est pas à faire passer entre l'humanisme et le nazisme mais bien dans le champ même de l'humanisme confère au projet d'une éthique de la transmission un profil, pour ne pas dire une responsabilité, particulier. Au reste la constitution d'un patrimoine mondial, la multitude et la diversité des expériences de ressaisies de racines culturelles violentées, les politiques culturelles initiées par une institution mondiale comme l'Unesco sont pour le moins l'indice que la question du patrimoine est bien aussi une question profondément politique. Les rapports de domination comme les stratégies de résistance mettent en jeu de nombreux aspects du patrimoine culturel. Nous souscrivons volontiers à l'idée qu'il existe un patrimoine culturel de l'humanité, trans-éthnique et qui comprendrait par exemple les formes d'expressions musicales et dansées liées aux mouvements de résistance aux hégémonies d'origine coloniale ou néo-coloniale. Sur certaines lignes budgétaires nous pourrions ainsi trouver rassemblées telles aides à des villes prestigieuses comme Prague et Florence et d'autres à la publication et à la diffusion d'oeuvres en provenance de régions du monde ayant eu à subir des siècles de mépris. Quand bien même, en l'occurrence, devrions-nous avancer la notion paradoxale d'un patrimoine comme protection du futur d'une humanité envisagée dans sa "variété et dissemblance", donc dans le différer de ses différences : l'imprévisible de la dissemblance.

Des archéologues ont bien noté que la fiction, en vogue dans les années soixante, d'une intervention d'extraterrestres dans la création des grands sites du Pérou pré-inca jouait sur la croyance en l'impossibilité pour les peuples non occidentaux de parvenir à une expression monumentale capable de concurrencer le trésor gréco-latin. L'archéologie a été et sera encore pour une part une manière d'attribuer des notes de compétences civilisationnelles aux peuples du monde. Les nations et certains de leurs groupements sont à l'image d'équipes sportives qui auraient à leur actif, ou à l'actif de leurs ascendants proclamés, des monuments-trophées.

Dans la première partie de cette introduction nous avons pris l'option d'associer le projet d'une éthique de la transmission au projet d'un universalisme concret pour lequel les cultures, qu'elles aient ou non laissé des quantités significatives de témoignages, seraient égales en dignité. Selon

ce que nous avons appelé la perspective éthique toute culture doit se comprendre comme le résultat du désir d'offrir aux vivants humains à naître la meilleure qualité de vie possible hors de "l'état de nature". C'est aux historiens et aux anthropologues de nous dire à quel degré d'égalité réelle, et de quelle manière, les sociétés parviennent dans cette recherche de la transmission du trésor de la vie bonne et juste. Il est entendu, cependant, que la transmission est loin de n'être que partage. Elle opère dans un champ de compétition "distinctionnelle" et ce qui se transmet bien ici se transmet mal ou pas du tout là-bas. Des sociétés de la forêt comme les tribus d'Amazonie sont parvenues, dans des conditions que l'on imagine aussi exaltantes que difficiles, à permettre à d'innombrables générations d'entrer dans la ronde de la vie. Il ne semble pas que le contact avec les sociétés modernes développées leur aient rendu cette tâche de transmission plus aisée. Nous ne comprendrons rien à la grandeur de ces cultures si nous les appréhendons avec, dans la tête, les records d'architecture battus par ceux que nous avons élu pour ancêtres. Il n'est précisément pas certain que la culture commune des européens d'aujourd'hui ait intégré le fait que des sociétés non européennes ont pu, à un moment donné de leur histoire, faire preuve d'une ingéniosité aussi grande que celle dont leurs ancêtres ont parfois manifesté.

Quand bien même les initiateurs du mouvement patrimonial auraient eu en tête la "production de la domination" il demeure que les destinataires du patrimoine sont et seront pris dans de puissants mouvements de déterritorialisation. La ligne d'horizon de ce processus est peut-être un individualisme universel auquel correspondront de nouvelles logiques de transmission, logiques capables de dépasser le moment de la collection. Apprendre le latin, le grec et séjourner à Rome, Florence ou Athènes n'est pas plus naturel que d'apprendre le coréen, à jouer du Koto japonais ou de la harpe africaine. En ce sens la culture ne s'oppose aux cultures qu'en ce qui concerne leur version simplifiée ou banalisée. La culture est essentiellement un espace de production "à géométrie variable" et rien d'autre qu'une stratégie de domination peut rendre plus naturel à un européen blanc l'apprentissage du grec que celui du chinois ou de la danse africaine. *La* culture est dans son principe cette possibilité même.

En ce sens ce que nous entendons par éthique de la transmission ne saurait précisément consister en une quelconque préfiguration de l'avenir. Certes transmettre, notamment des monuments, c'est faire en sorte que quelque chose que l'on reçoit du passé continue à exister dans l'avenir. La conservation culturelle est bien en ce sens une disposition qui exclut par nature, en lieu et place des objets transmis, le surgissement de "l'imprévisible nouveauté". Mais, et nous aurons précisément à argumenter en ce sens, il ne saurait y avoir transmission véritable sans initiative poétique. Nous attendrions même des créations nouvelles qu'elles nous permettent de varier notre réception des oeuvres du passé. L'invention et la création, même subversives de normes en vigueur, est la confirmation de l'héritage. Et le dépassement du moment "idolâtre".

Ainsi notre thèse sera d'abord que Riegl, avec *Le culte moderne des monuments*, a ouvert le chantier philosophique d'une éthique de la transmission. Il nous appartiendra de montrer que le théoricien du *Kunstwollen* n'assigne nullement au patrimoine une fonction passéiste et nostalgique. Aussi problématique qu'elle soit la notion de *Kunstwollen* accorde la prééminence à la poétique sur l'esthétique. L'expression institutionnelle de la responsabilité devant les oeuvres du passé en tant qu'objets de transmission devrait inséparablement s'accompagner de l'expérience de la responsabilité devant la création, l'invention et le renouvellement des formes réclamées par une "histoire sans fin".

Une éthique "moderne" de la transmission ne pourrait que de manière absurde s'imaginer que l'avenir puisse se laisser déduire du passé. Est contraire à l'éthique de la transmission telle que nous essayons de la penser le remplacement subreptice du futur par le passé.

La transformation de la valeur d'art du monument <*Kunstwert*> de valeur de souvenance <*Erinnerungswert*> en valeur d'actualité <*Gegenwartswert*> modifie de manière irréversible le sens même du trésor patrimonial. C'est en s'exposant aux valeurs actuelles que le monument est aussi une oeuvre. Il se déploie comme oeuvre dans cette exposition et ce risque. Autrement dit, une fois assurés les protocoles conservatoires et pour l'établissement desquels une déontologie n'est pas superflue, c'est en se rapportant à la création actuelle que le monument s'enrichit de l'infinitude de sa dimension d'oeuvre. Autrement dit c'est la création contemporaine

elle-même qui est au principe de la redécouverte des oeuvres du "passé". Une oeuvre comme le pavillon de Mies van der Rohe pour l'exposition universelle de Barcelone nous fait voir la villa romaine et l'architecture traditionnelle japonaise.

Le principe d'indissolubilité de l'oeuvre et du monument - nous souscrivons à la manière dont Cesare Brandi l'a formulé - est lui-même inséparable du fait que la justification ultime de la conservation n'est autre que le *Kunstwollen*, que le vouloir d'art. Cela s'impose au reste avec tellement de force et d'évidence à Riegl qu'il assignera au conservateur aussi le rôle de protéger le monument des excès d'enthousiasme comme de répulsion de ce désir volontiers tyrannique. Mais, ce faisant, la protection du monument n'est que la protection de nouvelles possibilités de faire oeuvre. En ce sens toute conception figée et purement et simplement nostalgique du patrimoine est nettement en-deça de sa compréhension rieglienne.

Cette situation du monument, d'être toujours comme l'écrin d'une oeuvre, rend par ailleurs hautement problématique la notion de monument-mémoire. La question de la traduction nous a au reste conduit sur la voie d'une remise en cause de la terminologie en cours dans les traductions actuellement disponibles. C'est ainsi que Daniel Wieczorek traduit *Erinnerungswert* par *valeur de remémoration* et Jacques Boulet par *valeur de mémoire*. Nous proposons quant à nous l'expression *valeur de souvenance*. Elle signifie que les monuments sont pour nous plus des souvenirs qu'une mémoire. Nous n'avions pas alors connaissance des travaux que Claude Romano mène à propos de la question du temps. Il s'est cependant avéré que notre proposition nous permettait d'envisager un nouvel approfondissement de ce que le titre même de la thèse - *Le temps du monument* - cherchait à suggérer.

"(...) La mémoire, écrit en effet Claude Romano, n'est pas seulement distincte du souvenir, mais se situe sur un tout autre plan que lui : car celui-ci, qu'il s'agisse du souvenir-habitude ou du souvenir-image, est une modalité de *conservation* du passé dans le présent, *sous forme de présent*, c'est-à-dire conformément aux modalités de présence au temps d'un sujet déterminé par sa présence à soi-même et au monde.

La mémoire, au contraire, ne désigne pas la conservation et l'intériorisation (*Er-innerung*) du passé dans le présent, selon l'intentionnalité d'une conscience qui, parce qu'elle signifie fondamentalement présence à... toutes choses et au monde d'un sujet, maintient présent le passé en s'y rapportant elle-même. (...) A la différence du souvenir, *la mémoire est l'épreuve de l'avoir-eu-lieu lui-même* comme échappée de la temporalité incommensurable au présent et à la présence d'une conscience, selon laquelle des événements peuvent s'annoncer à nous, depuis un "passé" radical, comme actuels ou inactuels, et ainsi *faire sens*, au présent, pour notre propre aventure." <sup>1</sup>

Autrement dit notre proposition terminologique nous permettait d'envisager les monuments comme des souvenirs, au sens de présences du passé dans le présent, tandis que la notion d'événement, pour autant qu'elle suppose une échappée hors de l'intratemporalité, permettait précisément de renforcer la solidarité entre mémoire et création. Les analyses de Romano nous ont pour le moins alerté sur l'origine probable de nombreuses difficultés relatives à la relation, que certains posent comme antinomique, entre création et conservation. Une même perspective événementielle réunirait ainsi poétique et mémoire cette dernière n'étant en aucun cas "déductible" des monuments en tant qu'ils n'auraient qu'une *valeur de souvenance*. Seule l'aventure, et l'aventure créatrice, fait advenir la mémoire et fait surgir un passé irréductible à sa présence dans le présent. C'est l'extra-temporalité de l'événement créateur lui-même qui subvertit la pure et simple *valeur de souvenance* du monument. Le paradoxe serait alors qu'on ne pourrait à proprement parler de mémoire qu'à la condition d'expérimenter par l'événement créateur l'échappée hors de l'intratemporalité.

Le temps du monument. Il s'agissait tout d'abord de noter un trait d'époque. Ce n'était pas nécessairement une bonne nouvelle, pour notre temps, que d'être celui du monument. Certes, nul ne songerait à se plaindre de pouvoir contempler les pyramides d'Egypte, le Borobudur ou, plus modestement, les vestiges d'une cité gallo-

---

<sup>1</sup> Romano Claude, *L'événement et le temps*. page 209. PUF, Paris 1999.

romaine. Nul non plus ne peut contester la vitalité, en France (et en "Occident"), d'une tradition ou d'une culture de l'ingénierie. Le TGV ou le réseau viarie français perpétuent le leg romain. Il n'est pas absurde, d'autant qu'Effel lui-même a conçu quelques remarquables viaducs, de poser une filiation entre le pont du Gard et la tour Eiffel. Mais le divorce semble s'agrandir entre le succès remporté par les prouesses technologiques et la culture artistique de création. La référence à la romanité a été en fait très commode pour légitimer l'arrogance du colonialisme. Le mépris des cultures artistiques et spirituelles des colonisés aura beaucoup fait, à notre sens, pour réifier la séparation entre l'art et la technique. Le plus tragique - mais il faut rendre hommage à ces anthropologues qui, en constituant des collections, auront malgré tout opté pour la solution du moindre mal - aura été que nos musées s'enrichissent de cela même qui a été arraché, souvent par la brutalité, à des peuples non "romains". Notre civilisation aura souvent préféré des souvenirs morts - mais parfaitement insérés dans l'intra-temporalité - à des mémoires créatrices et vivantes - mais irréductibles à nos modes d'emploi du temps. Le temps du monument, en ce sens, pourrait très bien désigner ce qui, de l'époque, relève d'une véritable production de la mort. Ce que nous appellerions mémoire ne serait en fait le plus souvent que le nom donné à des trophées. Alors, si le temps du monument est aussi ce qui peut nous permettre d'échapper à la tyrannie du présent de la communication et de l'objet consommé, il y aurait à imaginer comment retrouver la mémoire, c'est-à-dire comment traduire ceci que l'événement en quoi consiste le surgissement du passé comme tel ne saurait avoir sens que dans la perspective de l'aventure poétique partagée.



### 3. Plan justifié de la thèse

L'ouvrage comprend deux volumes. Le premier est consacré à la recherche proprement dite tandis que, dans le second, on trouvera une *édition bilingue d'étude* du *Denkmalkultus* d'Aloïs Riegl.

#### VOLUME I

La recherche ne porte ni sur l'ensemble de l'oeuvre de Riegl ni sur la situation de cette oeuvre dans l'histoire de la théorie et de la philosophie de l'art. Sa problématique générale est celle de la conservation des monuments. Il s'agit de mettre en perspective l'apport, décisif, de Riegl à une éthique de la transmission. Peut-être même, dans la mesure où la notion de transmission recouvre une pluralité d'objets et de pratiques, faut-il nommer "éthique première, ou matériale, de la transmission" la question, d'autant plus délicate qu'elle peut avoir des conséquences irréversibles, de la manière avec laquelle on entretient (*unterhalten, erhalten*), soigne (*pfliegen*), préserve (*schützen*) ou traite (*behandeln*) les

oeuvres dans leur matérialité. Si ces opérations exigent parfois la mise au point d'analyses et de techniques d'intervention complexes elles sont susceptibles d'agir sur ce que nous appellerions l'environnement voire le paysage temporel et, à ce titre, engage des valeurs touchant à notre "pouvoir être".

Nous avons pour ce faire conçu un plan en quatre parties. Après cette introduction générale se succèdent ainsi une *acropole*, un *pronaos*, une *cella* et une *agora*.

## I. ACROPOLE

### Penser aux monuments

Notre souci n'a pas été de constituer une histoire philosophique de l'idée de monument mais de disposer, sur une Acropole, quelques repères montrant comment, parallèlement à l'émergence de la question moderne de l'art, de l'architecture et de leur histoire, le monument est devenu un thème philosophique. Hegel, Schopenhauer, Jünger, Victor Hugo... nous permettront ainsi d'esquisser une archéologie du discours sur le monument dans la philosophie et la pensée.

## II. PRONAOS

### Les paradoxes de la restauration

Dans cette deuxième partie nous mettons en perspective, par un jeu de paradoxes, les approches de ces penseurs du "phénomène" de la restauration qu'ont été le français Eugène Viollet-le-Duc, l'anglais John Ruskin, l'italien Camillo Boito et l'autrichien Aloïs Riegl. Nous avons pour ce faire parfois isolé provisoirement de leur contexte certaines affirmations de Ruskin et de Viollet-le-Duc. (Il s'agit notamment de l'aphorisme 31 des *Sept Lampes de l'Architecture* pour Ruskin et du début de l'article *restauration* du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* pour Viollet-le-Duc.) Cependant, dans la quatrième partie de ce premier volume, nous procédons à un rapprochement, lui-même quelque peu paradoxal, des points de vue de Ruskin et de Viollet-le-Duc tel qu'il suppose qu'on ne s'en

tienne pas aux slogans par lesquels ils ont cherché à transmettre l'essentiel de leur doctrine.

Dans une version antérieure de ce *pronaos* nous écrivions qu'il ne nous était pas possible, n'étant pas italianisant et compte tenu de l'absence de traduction, de faire référence à l'importante école italienne. Or l'année 2001 aura vu précisément la publication en France, et en français, des textes de Camillo Boïto et de Cesare Brandi. Une partie significative de l'oeuvre de Boïto ayant été rédigée avant la rédaction du *Denkmalkultus*, il nous a semblé judicieux d'évoquer, à côté des paradoxes de Ruskin et de Viollet-le-Duc, le "paradoxe de Boïto".

### III. CELLA

Une lecture du *Denkmalkultus*

Cette lecture est un commentaire au cours duquel nous expérimentons la terminologie adoptée dans notre traduction d'étude. Nous n'avons pas cherché à "dépasser" le texte riegléen. Certes il est possible de repérer chez Riegl un véritable logocentrisme. Nous franchissons par trop aisément, semble-t-il, ce qui sépare les domaines des objets, des valeurs et des catégories de pensée. Si les commentateurs ne sont pas d'accord entre eux pour reconnaître à Riegl une influence hégélienne il est indéniable que nous pouvons éprouver quelque embarras devant un certain style dialectique. Nous avons choisi, quant à nous, de donner plus d'autonomie à chacune des *valeurs de souvenance*. Nous nous en expliquons dans le chapitre intitulé *Huit colonnes pour un portique*.

### IV. AGORA

Ethique de la transmission

Sur cette agora comparaissent à nouveau Viollet-le-Duc et Ruskin non plus cette fois pour opposer leurs doctrines mais pour tenter de rapprocher les points de vue sur lesquels elles se fondent. Ce sera l'occasion de mettre à contribution certains des principes de "l'ontologie" proposée par Gérard Genette dans *l'Oeuvre de l'art*.

Les critiques esquissées par Sylviane Agacinski et Régis Debray constituant par ailleurs deux événements significatifs du "post rieglanisme" français nous nous essaierons de les mettre en perspective.

Nous nous attacherons également à faire apparaître comment Cesare Brandi privilégie l'approche de l'oeuvre sur celle du monument.

Enfin une dernière partie, *Points de synthèse*, concluera la recherche.

## VOLUME II

Sans être germaniste il nous a semblé impossible de ne pas remonter jusqu'à la source du texte original. Nous présentons ainsi dans ce deuxième volume une traduction d'*étude*. Il existe deux traductions en français du *Denkmalkultus*. La première, due à Daniel Wieczoreck, a été publiée au Seuil en 1984. La seconde, entreprise par Jacques Boulet, est disponible ou consultable depuis novembre 1984 sous la forme d'un cahier - IN EXTENSO N° 3 - des recherches de l'Ecole d'Architecture Paris-Villemin.

Sans renoncer à critiquer parfois telle ou telle solution d'une traduction dont Daniel Wieczoreck a reconnu le caractère parfois ardu notre objectif n'a pas été de proposer *la* traduction mais de laisser des traces de ce que ces traductions n'ont pas seulement été pour nous une manière commode et précieuse d'accéder à la pensée de Riegl mais aussi des chemins d'accès à la compréhension du texte original.

Nous nous sommes ainsi modestement fixé comme règle de lire et de comprendre au moins une fois la phrase allemande que la langue d'accueil permettait, point par point, de viser rétrospectivement.

ACROPOLE

I.PENSER AU MONUMENT

HEGEL

SCHOPENHAUER

JUNGER

VICTOR HUGO

ALAIN

VALERY

GILSON

HEIDEGGER



## 1. Hegel ou le monument contre nature

### A) Le Royaume du Beau

Le commencement de l'art n'est pas une affaire simple, pour Hegel, parce que l'idée d'art elle-même n'est pas simple. En nommant *art* des choses aussi lourdes et massives qu'une pyramide égyptienne ou aussi légères et empreintes de spiritualité qu'une mélodie de Boieldieu ou un vers de Schiller, on prend nécessairement le risque de disposer d'une étiquette tout juste bonne à désigner un bric-à-brac. L'attention apportée à la forme, et plus particulièrement aux proportions, si elle justifie l'emploi d'une notion désormais essentiellement pourvue d'une signification esthétique, ne démontre nullement que la création et la réception des monuments prestigieux du passé furent vécus en leur temps comme des événements artistiques. C'est précisément la certitude que ces monuments susceptibles aujourd'hui d'être perçus et reçus comme des oeuvres d'art ont eu une signification et une importance pour les sociétés anciennes sans commune mesure avec ce que peut l'attitude esthétisante qui rendait

plausible, et parfaitement justifiée, l'hypothèse que le mot *art* n'était ni l'enseigne d'une boutique de brocanteur ni le nom donné à un passe-temps d'esthètes. Il faut dire aussitôt que, s'il y a bien une idée de mort de l'art, chez Hegel, elle désignerait la fin du pouvoir et de l'efficacité symbolique de ce qui, dans ce que nous appelons aujourd'hui art, n'était peut-être pas de "l'art". D'un certain point de vue la mort hégélienne de l'art est en réalité corrélative du succès à ce jour non démenti d'une notion esthétique d'art. Qu'un quelque chose qu'on appelle *art* soit mort n'empêche pas que ce que nous appelons aujourd'hui aussi *art* soit parfaitement vivant. Ce n'est pas qu'un jeu sur le mot. Il fallait bien, encore une fois, passer outre une vision moderne - mais qui n'épuise ni n'exprime toute la modernité - pour laquelle l'art est une activité superfétatoire, un luxe et non "l'ouverture d'un monde". Et c'est précisément parce que les oeuvres du passé susceptibles encore aujourd'hui d'émerveiller et de plaire excédaient une vision esthétisante qu'elles sont devenues, chez Hegel, des monuments d'une histoire du sens, et d'une histoire du moment artistique de ce sens.

"Art" n'est pas le nom d'un bric-à-brac parce que les oeuvres désignées comme artistiques, même si elles ne sont pas que cela, sont aussi des monuments. Elles ont *fait* une histoire dont nous sommes encore aujourd'hui les héritiers.

Mais la non simplicité des débuts de l'art, dans la mesure où elle est aussi celle des arts particuliers, a encore d'autres raisons. Pour quels motifs, tout d'abord, regarder et décrire en philosophe par exemple l'architecture? Que peut-il y avoir d'intéressant, pour la philosophie, dans l'architecture? Qu'est-ce qui fait énigme ou problème et qui va constituer le monument hégélien?

Il ne pouvait s'agir de s'en tenir à décrire des modes de vie et corrélativement des types d'habitat et des techniques de construction. Sans autre problématisation cela aurait consisté à demeurer dans le cercle d'une vision "naturelle". Or la question hégélienne est bien celle-ci : pourquoi y-a-t'il de l'histoire et non pas plutôt une absence d'humanité? Car, effectivement, la notion d'humanité se dérobe aussitôt qu'on essaie d'imaginer une vie naturelle ou demeurée au plus proche de la nature. On peut concevoir des rythmes historiques très différenciés, on ne peut songer un seul instant que l'être humain, qui a été précisément capable de



façonner un environnement extérieur non naturel, puisse ne pas être historique. On peut également aujourd'hui, en se refusant à reconduire un certain type de coupure de nature onto-théologique entre nature et humanité, reconnaître à la nature elle-même une histoire. Il demeure impossible de ne pas s'étonner de la spécificité de l'histoire des sociétés humaines. L'homme est un animal devenu historique. Il fait la guerre et la paix. Il édifie et il détruit. C'est, ce nous semble, la grande énigme hégélienne. Comment il se fait qu'il y ait des Etats, et non pas de simples communautés de familles? Qu'il y ait des peuples? des armées? des lois? des institutions? On n'explique rien en soutenant que telle est l'oeuvre de l'esprit. Mais on n'indique déjà, par l'idée même d'une phénoménologie de l'esprit, qu'il faut rompre avec l'attitude naturelle si l'on veut parvenir à un début de compréhension de l'historicité des sociétés humaines.

Actuellement toutes les branches de l'activité humaine ont leurs monuments historiques qu'il s'agisse de choses prestigieuses ou d'objets humbles. Mais il s'agissait, pour Hegel, de reconnaître parmi tous les phénomènes architecturaux connus ceux qui, en un sens essentiel, ont été des moments constitutifs d'une histoire et, partant, des monuments (et des moments) *historiques*. C'est-à-dire des oeuvres par qui une histoire humaine a été possible comme telle. Cela doit rester clair : il n'est pas, ou pas encore question d'envisager une histoire de l'espèce humaine dans tous ses aspects mais seulement, pour ainsi dire, de reconnaître en quoi cette espèce est *humaine*, c'est-à-dire en quoi elle s'est projetée dans un destin qui ne se soumet jamais entièrement aux pressions naturelles mais sait, au contraire, les défier.

L'histoire hégélienne n'est donc pas une histoire naturelle. Les monuments sont les personnages, d'abord architecturaux, de cette histoire trans-naturelle. Cela suppose qu'une ligne de partage puisse être tracée entre "nature" et "culture". Or, nous l'avons déjà pressenti, Hegel ne va pas faire passer cette ligne entre milieu naturel et milieu technique mais à l'intérieur même du milieu technique. Si nous regardons par exemple une maison construite dans un paysage naturel la ligne de démarcation essentielle ne passe pas entre la maison et le milieu. Certes, dit-il dans l'*Esthétique* :

"... la première chose que nous devons admettre comme élément initial est la cabane comme habitation de l'homme, le temple comme enceinte du dieu et de sa communauté."<sup>1</sup>

Mais ce ne sont pas encore là des événements décisifs. Il faut conserver au texte de Hegel toute sa complexité et donc, comme il l'écrit lui-même, *nous devons admettre* que quelque chose se passe déjà avec la cabane et le temple. Il nous semble cependant significatif d'envisager la cabane et le temple comme dans une sorte d'entre-deux à mi-chemin de la nature et de la culture. Ce n'est plus simplement des produits de la nature, comme peuvent encore nous apparaître le nid de la mésange ou le terrier du renard, mais ce n'est pas encore vraiment de la culture. Ce n'est pas le moindre intérêt de ce point de vue que de reconnaître une zone d'incertitude entre nature et culture. Elle témoigne en tous les cas d'une rupture, d'une dissociation. Mais celles-ci ne suffisent pas à rendre compte de la dimension vraiment humaine de l'histoire de la civilisation. Leur insuffisance tient au fait qu'elles expriment, en tant que "différence faible", la différence qui est constitutive du genre de choses que sont les cabanes et les temples à savoir la différence entre le moyen et la fin. Dans la nature moyen et fin sont intimement imbriqués. Si nous nous demandons par exemple comment il se fait que des gnous peuvent se rassembler en immenses troupeaux migrateurs nous aurons recours à des explications qui mêleront le rôle de l'odeur dans la constitution du lien social animal, celui des cycles hormonaux et les variations du climat. Nous avons à faire ici à un système où moyens et fins semblent pouvoir échanger leur rôle en fonction des déséquilibres que le système global des relations cherche à résorber. Or, précisément, l'être humain cherche à se soustraire à la tyrannie de ces déterminations. Etre de choix, son intelligence le pousse à poser des fins et à concevoir des moyens. Mais, même si la compacité première du rassemblement social est rompue par cette distinction entre moyen et fin, il demeure cependant encore trop proche du donné naturel. Ce n'est pas la bonne différence. Elle demeure trop mimétique ou trop strictement technique et ne rend pas compte de la complexité du

---

<sup>1</sup> Hegel, *Cours d'esthétique*, Aubier, Paris 1996. Traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck. Tome II, page 257.

phénomène historique. Elle ne rend pas compte de la grandeur et de la sublimité des grandes oeuvres du passé.

Quel genre de *séparation* faut-il alors envisager?

Hegel n'hésite pas à adopter un point de vue apparemment régressif :

"... nous devons rechercher un point où ce genre de différence ne surgit pas encore."<sup>1</sup>

Il y a comme un "coup de force" à accomplir et la différence moyen/fin est trop faible pour assumer ce rôle. Il y a une tâche première de l'art, dévolue à l'architecture, et qui exige semble-t-il une grandeur de vue dont cette besogneuse différence est tout d'abord incapable :

"... la première tâche de l'art consiste à affigurer ce qui est en soi-même objectif, le sol naturel, l'environnement extérieur de l'esprit, et ainsi à imprimer à ce qui en soi est dépourvu d'intériorité une forme et une signification qui lui demeurent extérieures, car elles ne sont pas la forme et la signification immanentes à l'objectif lui-même. L'art auquel cette mission est impartie, ainsi que nous l'avons vu, est l'architecture, qui a connu son premier développement plus tôt que la sculpture ou que la peinture et la musique." <sup>2</sup>

Ce texte de Hegel est déjà, d'une certaine manière, la critique de la doxa fonctionnaliste. Au reste, si le fonctionnalisme est à ce point "doxique", c'est précisément qu'il correspond à une attitude spontanée et naturelle. La forme découle de la fonction ou, en d'autres termes, elle est le moyen de la fin. Mais moyen et fin demeurent ici trop naturellement solidaires. Pour Hegel, l'esprit avait besoin qu'une forme et qu'une signification s'immissassent dans l'environnement naturel sans être "immanentes à l'objectif lui-même". Bref il fallait que quelque chose d'étranger à la nature survienne, que quelque chose se "phénoménalise". La distinction moyen/fin est une opération mimétique. Cela ne pouvait, en aucun cas, résulter d'une correspondance des moyens à des fins car, alors, la

---

<sup>1</sup> *ibid*, page 258

<sup>2</sup> *ibid*, page 256

forme et la signification demeurent "immanentes à l'objectif". Autrement dit il fallait que quelque chose de tangible et de sensible surgisse dans la nature sans que la nature - en l'espèce, par exemple, de la part animale ou naturelle de l'homme - en ait éprouvé en quelque manière le besoin.

"La cabane et la maison du dieu présupposent des habitants, l'homme, des effigies de dieux, etc., pour lesquels on les réalise. Il y a donc un besoin, entendons, un besoin situé à l'extérieur de l'art, dont la satisfaction adéquate ne concerne en rien l'art et ne provoque pas encore d'oeuvres d'art. L'homme a aussi envie de sauter, de chanter, il a besoin de la communication verbale, mais parler, sautiller, crier et chanter ne sont pas encore poésie, danse et musique." <sup>1</sup>

Il en est de même pour l'architecture. On peut construire, tracer des plans, effectuer de grands travaux cela ne fait pas de l'architecture. Certes Hegel se révèle ici un penseur des beaux-arts. Au reste, tout en acceptant de recourir au terme devenu usuel d'esthétique il définit exactement sa démarche comme une :

"...*"philosophie de l'art"*, et plus exactement *"philosophie du bel art"*. <sup>2</sup>

Pour Hegel ce qui fait donc le monument au sens de monument de l'histoire de l'art c'est la dimension d'événement que l'oeuvre possède du point de vue d'une telle "philosophie du bel art" :

"... quand à l'intérieur de la finalité architectonique en vue de la satisfaction de besoins déterminés, partie ceux de la vie quotidienne, partie ceux du culte religieux ou de l'Etat, se fait sentir une tendance forte à la figure et à la beauté artistiques, il se produit alors dans ce genre d'architecture une *séparation*." <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *ibid*, page 257

<sup>2</sup> *ibid*, tome I page 6

<sup>3</sup> *ibid*, tome II page 257

On pourrait objecter que Hegel ne voit pas des "monuments" mais des "oeuvres" du bel art. Certes, ce n'est pas nécessairement la même chose de voir par exemple un édifice comme une oeuvre ou comme un monument. Nous verrons comment la dualité rieglienne entre *valeur historique* et *valeur d'art (relative)* rend compte de cette ambivalence. Nous soutenons cependant que, dans l'*Esthétique* de Hegel, le regard qui institue l'oeuvre institue du même coup le monument d'une histoire de l'art.

Il y a une expression très suggestive de Hegel :

"Ces cours, écrit-il, sont consacrées à l'*esthétique*; leur objet et le vaste *royaume du beau*, et ils ont plus précisément l'*art*, et même le *bel art* pour domaine." <sup>1</sup>

Le philosophe sait de quoi il parle quand il écrit *royaume du beau*. Il s'oppose notamment par là au phillistinisme et, nous l'avons déjà suggéré, à une vision étroitement esthétisante. Si l'histoire humaine est cette histoire qui nous lègue des chefs-d'oeuvre capables de nous bouleverser, de changer même le cours de notre vie, c'est parce que, comme dans un monde parallèle à celui de la satisfaction des besoins quotidiens et du culte, un véritable royaume du beau s'est constitué. Les monuments de l'*histoire de l'art* ne sont alors rien d'autre que ces oeuvres demeurant au royaume du beau. Encore faut-il les reconnaître; encore faut-il entrevoir un tel royaume du beau et ne pas craindre de s'y aventurer. Si nous demeurons fixés sur la différence des moyens et des fins, différence qui suppose toujours un ordre de besoins pratiques, nous restons aveugles à ce royaume et en demeurons exclus.

Seule l'architecture "séparée", que Hegel désigne par l'expression d'architecture autonome, a pu créer un tel royaume :

"... il faudra que nous cherchions bien des oeuvres architecturales qui se tiennent là *avec autonomie pour soi*, comme des oeuvres de sculpture en quelque sorte, et ne portent pas leur signification dans une autre fin ou besoin, mais *en elles-mêmes*. C'est là un point de la plus haute importance que je n'ai encore vu relevé nulle part, bien

---

<sup>1</sup> *ibid*, tome I page 5

qu'il soit donné dans le concept même de la chose et soit seul capable de faire la lumière sur les multiples configurations extérieures des formes architectoniques et de nous fournir un fil conducteur pour nous y retrouver dans leurs sinuosités." <sup>1</sup>

La deuxième partie de la citation est une critique de l'histoire que nous pourrions appelé "empirique-utilitaire", de cette histoire qui ne part pas du concept de la "chose même" et demeure captive de la différence "faible" des moyens et des fins. Hegel peut alors se targuer, et cela vaut comme un argument en faveur de sa méthode et de sa philosophie, d'avoir trouvé le fil d'Ariane permettant de résoudre l'énigme du labyrinthe des formes architectoniques.

Il y a plus cependant. Ces résultats positifs, scientifiques sont eux-mêmes des arguments en faveur du "royaume du beau" et rendent hommage à ce que seul l'architectural a pu initié. Le "royaume du beau", pour être lui-même un beau royaume, pour être un royaume pleinement légitime devait faire passer sa frontière là où, tout d'abord, règnent les besoins pratiques. Si nous pouvons aujourd'hui encore admirer des oeuvres poétiques et musicales contemporaines autonomes, des oeuvres qui se présentent à nous comme des formes justifiées par les seules considérations relevant de ce qu'un Kandinsky a désigné par l'expression de "nécessité intérieure", nous le devrions à ces architectures autonomes qui, au plus près de la logique des besoins pratiques, ont su s'installer dans la *séparation*.

Le monument hégélien est là aussi, dans l'hommage rétrospectif rendu à ces architectes qui furent les pionniers du "royaume du beau" et qui, en érigeant par exemple des obélisques ou des sphinx, ont su intriguer spirituellement la naturalité de l'homme.

Nous avons évoqué plus haut la question de la dualité de l'oeuvre et du monument. Une même oeuvre serait *monument* quand elle est vue comme un témoignage du passé et simplement *oeuvre* quand elle est reçue en tant qu'objet d'une expérience esthétique actuelle. Ce sera, à quelques nuances près, la position de l'historien Riegl. Quant à Hegel son royaume du beau est à la fois un royaume d'oeuvres - en tant qu'elles sont

---

<sup>1</sup> *ibid.*, tome II page 258.

susceptibles d'être l'objet d'une telle expérience esthétique - et un royaume de monuments - en tant que ces oeuvres constituent les moments d'une histoire. Il faut voir cependant que, pour Hegel, seules l'expérience esthétique de l'oeuvre et la réflexion qu'elle suscite sont à même, pour nous mettre en mesure d'accepter naturellement le principe d'avoir à procéder du "concept même de la chose", de constituer une histoire - et donc une "monumentalisation" - adéquate.

Cette activité historique, qui institue le monument (historique) a pour Hegel une justification philosophique fondamentale. Elle est toujours en quelque manière une "phénoménologie de l'esprit". L'événement est toujours aussi un phénomène à travers lequel l'esprit progresse dans le savoir. L'expérience et la réflexion esthétiques sont relatives à un ordre particulier de phénomènes - se sont des phénomènes d'extériorisation sensible de l'intériorité spirituelle - mais, par là même, se trouvent en situation de pouvoir entreprendre l'histoire archéologique de la forme artistique de l'Esprit. Mais cette monumentalisation n'est pas imposée de manière extérieure aux oeuvres. L'oeuvre elle-même, comme telle, est déjà aussi un monument :

"Or ce que l'esprit, dans les oeuvres d'art, puise à son propre intérieur, il sait aussi lui donner une *durée* du côté de l'existence extérieure; alors que la vie naturelle singulière est périssable, évanescence et d'aspect changeant, l'oeuvre d'art se maintient et perdure, même si ce n'est pas la simple durée, mais la mise en valeur du souffle spirituel qui l'anime qui constitue sa véritable prééminence par rapport à l'effectivité naturelle".<sup>1</sup>

La mission de l'oeuvre d'art est d'installer dans la durée, dans une durée qui sera celle du royaume du beau ce qui, sans cela, demeurerait spirituellement parlant pure velléité. La nature pour se spiritualiser, l'esprit pour accomplir son odyssée ont besoin de l'archive des monuments. L'oeuvre est monument en ceci que sa durée est ce par quoi l'oeuvre est un "penser à...". Comme "penser à..." elle s'adresse à l'esprit et sa grandeur tiendrait alors en ceci qu'elle peut, en sollicitant d'abord la

---

<sup>1</sup> *ibid.*, tome I, page

pensée par des motifs évidents, élargir progressivement le cercle des thèmes. C'est pourquoi, sans doute, ces monuments intentionnels que furent les pyramides en tant que tombeaux destinés aux pharaons ne sont pas purement et simplement des tombes mais aussi des oeuvres douées d'un grand rayonnement symbolique. On pense au pharaon défunt mais aussi à la mort, à la vie, au destin, au salut, à l'éternité, à la condition humaine.

Le royaume hégélien du beau est un musée philosophique imaginaire. Comme tel il est implicitement un appel à la préservation, à la conservation et à la recherche historique et archéologique. Nous pouvons dire que si, ayant à durer en tant que "*penser à...*" l'oeuvre est monument, le monument n'a de sens, par sa préservation, qu'à protéger l'oeuvre. Cette détermination n'est cependant pas complète d'un point de vue hégélien. Il est vrai que, dans ce domaine, la terminologie est particulièrement instable. Le point de vue "ordinaire" est fort répandu et les monuments historiques sont généralement considérés dans la perspective utilitaire et pratique reposant sur la différence moyen/fin. En ce sens, effectivement, le monument "dans" l'oeuvre même, est destiné à la protéger et à la préserver. Mais l'oeuvre, en tant qu'elle est destinée à durer pour entretenir le feu du "*penser à...*" est aussi monument. Elle est un monument non certes d'une histoire empirique et pratique, mais d'une histoire philosophique ou spirituelle, d'une histoire qui est celle du royaume du beau. Elle est un monument de la pensée. Elle est un monument d'une histoire pensante.

Au reste, dans l'*Introduction à l'Esthétique*, Hegel affirme clairement le phénomène de redoublement auquel l'homme est sujet :

"Les choses naturelles ne sont qu'*immédiatement* et pour ainsi dire *en un seul exemplaire*, mais l'homme, en tant qu'esprit, se *redouble*, car d'abord il *est* au même titre que les choses naturelles *sont*, mais ensuite, et tout aussi bien, il est *pour soi*, se contemple, se représente lui-même, pense et n'est esprit que par cet être-pour-soi actif".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *ibid.*, tome I, page 45.



Ce redoublement affecte selon nous non seulement les objets artistiques qui sont vus alors tantôt comme oeuvres - en tant qu'objets d'une expérience esthétique actuelle - tantôt comme monuments - en tant que témoins du passé ou, comme le dira Riegl, en tant que "maillon indéplaçable et irremplaçable d'une branche de l'activité humaine" - mais aussi, selon les sémantiques particulières, leur dimension d'oeuvre et leur dimension de monument. Il y a une oeuvre naturelle (ou sensible) et une oeuvre spirituelle; un monument naturel (ou sensible) et un monument spirituel. L'analyse hégélienne nous permet ainsi d'envisager l'exploration d'un labyrinthe temporel. Nous distinguerions ainsi, en reprenant à notre compte le "redoublement" hégélien :

1. L'Oeuvre Sensible : en tant qu'elle est constituée par les propriétés formelles et sensibles *originelles*;

2. L'Oeuvre Spirituelle : en tant qu'elle fait l'objet d'une expérience esthétique *actuelle*;

3. Le Monument Sensible : en tant qu'il est constitué par les propriétés formelles et sensibles *actuelles*;

4. Le Monument Spirituel : en tant qu'il est constitué par l'expérience spirituelle *originelle* dont il est le symbole.

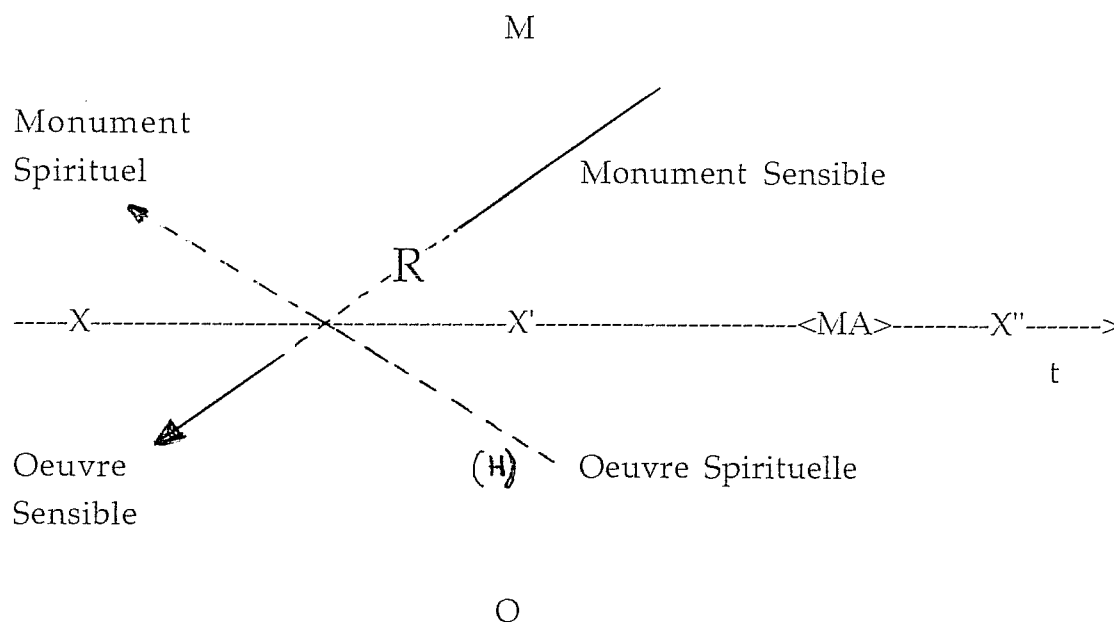
OS, OSp, MS, MSp constitueraient ainsi les quatre visages d'un Janus dédoublé de l'objet artistique.

On observera que, en fonction de la terminologie adoptée, l'oeuvre est tantôt rapportée à son état originel, tantôt à l'expérience actuelle dont elle est l'objet tandis que le monument, pour sa part, est rapporté tantôt à l'état actuel, tantôt à l'expérience spirituelle originelle dont il est la mémoire.

Dans la pratique tout ceci s'appelle souvent *monument*. Il reste, car nous ne proposons aucune police des mots, qu'il importe dans les pratiques de conservation de savoir qu'est-ce qu'il s'agit au juste de préserver. Préserver ce n'est jamais préserver uniquement du passé mais aussi de l'avenir. Qu'est-ce alors que l'avenir d'un monument?

## B) Tentative d'exploration d'un labyrinthe temporel

Faisons le diagramme suivant :



Sur la flèche du temps (t) du diagramme les points X, X', X'' représentent successivement l'objet rapporté à son état originel irrémédiablement passé (X); à l'état actuel tel que nous le percevons (X'); à l'état futur (X'') - lequel dépend dans une certaine mesure des décisions qui seront prises relatives à ses modalités de conservation.

On voit que la dualité nature/esprit se distribue de manière à ce que le Monument Spirituel se situe "dans le passé" et le Monument Sensible "dans le présent".

Symétriquement et à l'inverse l'Oeuvre Sensible se situe "dans le passé" tandis que l'Oeuvre Spirituelle se trouve "dans le présent".

(Nous soulignons à nouveau qu'au principe de cette modélisation se trouve l'interprétation que nous avons donné de l'affirmation hégélienne selon laquelle l'oeuvre se doit de durer, caractéristique qui correspond pour nous à sa dimension de monument.)

Quant à l'avenir du monument on peut se le représenter théoriquement par la façon dont nous comptons ouvrir le double compas formé par les couples XM-MX' et XO-OX'.

Indiquons simplement quelques possibilités.

On peut vouloir par exemple rapprocher le plus possible le Monument Sensible de l'Oeuvre Sensible. Cela s'appelle une restauration. Lui correspond dans le diagramme la diagonale fléchée R.

La question est alors de savoir si, du même coup, il n'y pas une heureuse correspondance entre l'Oeuvre Spirituelle et le Monument Spirituel. A la supposer possible il reste précisément que toute la question est de savoir si c'est la meilleure chose à faire. On devine les objections. La restauration est-elle vraiment possible? Nous verrons qu'avec la *valeur de vieillissement*, valeur décrite par Riegl, l'Oeuvre Spirituelle s'enrichit de cela même qui l'éloigne et de l'Oeuvre Sensible et du Monument Spirituel. Eloignement que la restauration prétend abolir.

Une objection consiste également à mettre en avant le fait que la restauration a lieu dans un contexte actuel dont la culture est souvent très différente du contexte d'origine et que, en conséquence, au rapprochement du Monument Sensible avec l'Oeuvre Sensible (R) est loin de correspondre une lisibilité du Monument Spirituel par la médiation d'une Oeuvre Spirituelle identique.

La solution préconisée par la *valeur de vieillissement* consiste à ouvrir le compas vers X" dans la direction du monument ancien (noté MA dans le diagramme) lequel fait la synthèse entre le Monument Sensible - un monument physiquement dégradé - et une Oeuvre Spirituelle - une oeuvre fortement suggestive du point de vue d'une méditation sur le temps.

On remarque que là aussi c'est le monument (sensible) qui protège l'oeuvre (spirituelle).

En d'autres termes la valeur du Monument Spirituel (MS) est une valeur de "souvenance" et non une valeur d'"actualité".

Cela ne signifie pas que l'Oeuvre Spirituelle soit en revanche une valeur actuelle. Comme elle est sous la protection du Monument Sensible elle possède également, dans la mesure où ce Monument Sensible, étant dégradé, est comme attaché au passé par les traces de dégradation, une valeur de souvenance. Mais cette souvenance n'a pas pour objet le Monument Spirituel en son sens originel mais *le temps lui-même* en tant que les marques de son passage sont devenues la chair même de l'Oeuvre Spirituelle.

Faut-il rappeler que ces observations sont relatives à un même objet et que rien, par conséquent, n'interdit qu'on puisse à la fois viser le *Monument Spirituel* - comme le fait lui-même Hegel, et par exemple, un historien comme Panovsky - et apprécier l'*Oeuvre Spirituelle* qui, sous la protection d'un *Monument Sensible* dégradé, constitue la dimension spirituelle d'un *monument ancien* lequel, le plus souvent, n'offre par ailleurs qu'une représentation fragmentaire sinon partielle de l'*Oeuvre Sensible* initiale?

Une telle situation est possible parce que l'objet artistique n'est pas qu'un objet physique mais aussi un objet symbolique. C'est une forme symbolique.

Acceptons de manière provisoire et approximative de pouvoir décrire cette forme symbolique à l'aide du doublet caractéristique du signe à savoir le doublet représenté par l'association d'un signifiant et d'un signifié.

A l'Oeuvre Sensible correspond le Signifiant tel qu'il est constitué à l'origine, quand l'oeuvre se présente comme une "totalité close et achevée" (Riegl). Ce signifiant est noté SaO.

A l'Oeuvre Spirituelle correspond le signifié tel qu'il se constitue dans une expérience actuelle. On le note SéA.

Au Monument Spirituel correspond le signifié tel qu'il était, intentionnellement ou non, constitué à l'origine. On le note SéO.

Au Monument Sensible correspond le signifiant dans son état actuel. Il est noté SaA.

La restauration R est cette opération qui consiste à tenter de rétablir une identité entre SaA et SaO. Bien entendu SaO est supposé connaissable et sert, par ailleurs, de modèle à SaA. (On peut si l'on veut noter la restauration à l'identique de cette manière  $SaA \text{ -----} \rightarrow SaA = SaO \text{ (mod)}$ ). Ce qui se lit : SaA est identique par conformité au modèle SaO)

Nous avons vu qu'à une restauration à l'identique réussie (et où SaA est identique par conformité à SaO) ne correspond pas nécessairement une identité entre SéA et SéO. (Sauf, dans certains cas, pour le public restreint des historiens spécialisés).

Dans le diagramme nous avons figuré la restauration par une flèche diagonale R.

Nous pourrions tracer une autre flèche, notée H, qui amènerait l'Oeuvre Spirituelle vers le Monument Spirituel. Elle indiquerait l'existence d'un travail d'interprétation, une activité herméneutique.

Il va de soi que "restauration" et "herméneutique" sont relativement indépendantes. L'interprétation peut avoir lieu sans qu'il y ait la moindre restauration. Par là même est ménagée la possibilité d'une expérience actuelle et complémentaire de l'Oeuvre Spirituelle. Des restaurations peuvent se faire sans véritable "herméneutique" du Monument Spirituel. Au moins pour des raisons de méthode, on peut espérer que, quand il y a restauration, celle-ci puisse être éclairée par une interprétation du monument spirituel correspondant.

On notera également que le diagramme permet de décrire la situation de l'oeuvre contemporaine. Il suffit de rapprocher le point X' du point X. Oeuvres Spirituelles et Sensibles se confondent. Il en est de même des Monuments Sensibles et Spirituels.

Cette superposition permet de soulever quelques interrogations. Que signifie par exemple la distinction faite, à propos d'un monument dont nous serions les stricts contemporains - nous pourrions prendre comme exemple le musée d'art de Bilbao de l'architecte Frank O. Gehry - entre "Oeuvre Sensible" et "Oeuvre Spirituelle"?

Théoriquement elles se confondent ou se superposent parfaitement. Rien ne prouve cependant que l'objet physique et sensible s'accompagne d'une expérience esthétique spirituelle. En introduisant la différence entre Oeuvre Sensible et Oeuvre Spirituelle le diagramme intègre en fait l'activité du sujet humain. Il est toujours possible d'envisager le pire des cas, peu vraisemblable il est vrai : celui où un spectateur regarderait l'oeuvre comme un objet physique quelconque. En règle générale le spectateur éprouve à divers degrés soit une satisfaction soit un déplaisir.

Mais revenons à cette situation, que l'on dira de stricte contemporanéité, et où X' et X se confondent.

Cette situation se caractérise par le double fait que, diagonalement dans notre diagramme, le Monument Sensible semblerait se confondre strictement avec l'Oeuvre Sensible tandis que, de même, l'Oeuvre Spirituelle se confondrait avec le Monument Spirituel. Ce n'est pourtant qu'une situation idéale.

L'oeuvre peut n'avoir pas été réalisée en parfaite conformité avec le projet initial et cela de manière significative. Le cas est défavorable mais ne peut être totalement exclu. Mais alors le Monument Sensible est différent de l'Oeuvre Sensible.

De même l'expérience esthétique que fait le sujet de l'Oeuvre Spirituelle peut n'avoir que peu de rapports avec certaines des intentions qui sous-tendent le Monument Spirituel. On le voit il est impossible de définir la stricte contemporanéité par la double identité MS=OS et MSp=OSp.

Plaçons-nous cependant dans la situation idéale où tous les aspects de l'objet considéré seraient au mieux réunis. Cela revient à considérer comme nulle la distance XX'. Partant il n'y a pas lieu de reconnaître l'existence d'un Monument Sensible celui-ci, nous le rappelons, étant fondé sur les transformations objectives affectant l'Oeuvre Sensible originelle. Autrement dit, dans le diagramme, Monument Sensible et Oeuvre Spirituelle correspondante sont "égaux à zéro". Nous nous trouvons devant un seul "signe" l'Oeuvre Sensible permettant alors le passage au Monument Spirituel.

Que se passe-t-il cependant?

Ce cas suppose au moins deux choses, tout d'abord que l'Oeuvre Sensible soit comme installée dans une perfection éternelle, ensuite que le sujet spectateur ou contemplateur dispose des "interprétants" lui permettant d'avoir accès au "message" spirituel. Ces conditions ne sont jamais totalement réunies. Toutefois, et d'autant plus qu'elle est plus forte et plus vivante, une tradition culturelle donnée admettra volontiers une certaine marge "d'erreurs", de "variations", et "d'interprétations".

On le voit, le couple formé par le Monument Sensible et l'Oeuvre Spirituelle n'est jamais totalement et absolument absent. Nous dirons seulement que, dans une tradition donnée, la distance *temporelle* XX' tend à être, *quel que soit le nombre d'années écoulées*, la plus faible possible.

Mais l'Oeuvre Sensible, pour ménager le passage vers le Monument Spirituel, doit précisément *durer*. L'oeuvre ne peut être un "faire penser à..." - c'est-à-dire un monument - qu'en s'installant dans la durée, qu'en ménageant un "lieu temporel".

Ce devoir de "perduration" a des conséquences d'une extrême importance. D'une part l'Oeuvre Sensible se dédouble en un Monument Sensible. Nous pouvons au reste définir formellement le Monument Sensible comme la somme algébrique constituée par l'Oeuvre Sensible et toutes ses transformations ultérieures, d'ajouts comme de retranchements.

D'autre part ce Monument Sensible, plus il s'éloigne de l'Oeuvre Sensible, plus il induit des expériences esthétiques étrangères au Monument Spirituel. Cette distance nous a permis d'envisager ainsi l'existence d'une Oeuvre Spirituelle.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que le temps n'affecte pas seulement le signifiant, par exemple en provoquant une dégradation de l'objet initial. Il affecte aussi le signifié. Les sociétés évoluent ainsi que leurs rites, leurs mythes, leurs croyances, leurs institutions. Ainsi une "vision du monde" ne présente-t-elle un caractère de stabilité qu'à la condition de reproduire le plus possible à l'identique les "formations de signifiants" qui constituent son espace symbolique.

Le sens complet de certaines architectures anciennes, qui sont parvenues jusqu'à nous en assez bon état, nous échappe parce que nous n'en savons pas assez sur les rites qui s'y déroulaient.

Dans l'esprit des créateurs le devoir de "perduration" n'est généralement estimé qu'à l'échelle de vie de leur culture l'ont-ils non seulement espérer mais aussi imaginer éternelle. Ils n'y ont pas souscrit pour les archéologues et les historiens.

Il suffit maintenant de se projeter à nouveau dans le diagramme et de voir clairement que le Monument Sensible peut se présenter à nous non seulement comme le vestige d'un édifice, mais aussi comme le vestige de toute une culture ou de toute une civilisation passée pour mettre correctement en perspective l'ensemble des implications du diagramme.

Le "devoir de perduration", qui fait d'une oeuvre un monument, lui assigne ainsi un destin complexe. *Tel est le temps du monument.*

Les couples originels Oeuvre Sensible/Monument Spirituel sont nécessairement affectés par l'entropie qui traversent tous les systèmes d'une civilisation donnée. Le "devoir de perduration" est lui-même une réponse originelle à cette tendance, irrépressible dans l'absolu, au désordre. Il peut être lié primitivement à un rite ou à une croyance. Mais ces motifs

se métamorphosent au fur et à mesure que, le temps se déroulant, il traverse des contrées culturelles différentes.

Il est possible de décrire ainsi, parmi d'autres, un itinéraire du "devoir de perdurance".

Plaçons-nous d'abord dans la situation de la création d'un édifice correspondant à une culture vivante donnée. Par exemple une pyramide aztèque. C'est parce que l'oeuvre est aussi un Monument Spirituel, supposant des croyances, des valeurs, des rites et des mythes qu'elle doit d'avoir été créée et d'être protégée. Le Monument Spirituel protège ainsi l'Oeuvre Sensible originelle. Cette protection demeure toutefois relative. Des changements peuvent intervenir dans la sphère spirituelle et entraîner des modifications plus ou moins importantes de l'oeuvre originelle. Les archéologues ont ainsi très souvent à faire à des sites structurés en strates et en couches leur permettant de faire des hypothèses sur l'évolution de la vie culturelle de sociétés disparues. Nous dirions, pour introduire cette nuance, que le Monument Spirituel protège le principe même d'une Oeuvre qui est aussi un lieu. Nous devons accepter le paradoxe que certaines destructions ont pu être faites avec la conviction qu'elle permettait une plus grande conformité avec l'ordre spirituel visé.

Peut-être aussi devons-nous nous méfier d'un certain angélisme. Nous partons du principe que c'est la "force des idées" qui, par le Monument Spirituel, protège l'Oeuvre Sensible. Il est clair, cependant, que l'existence de celle-ci est une contribution à cette "force des idées." Le caractère enchanté d'un lieu naturel sacralisé a pu parfois être à l'origine de la construction d'édifices monumentaux. Mais le désordre entropique peut commencer "par le haut" et affecté d'abord la sphère du sens. L'existence physique de l'Oeuvre Sensible peut alors apparaître d'un grand secours si, bien entendu, il s'agit par là de chercher à résoudre la crise.

Imaginons maintenant que de nombreux siècles se soient écoulés et que la pyramide ne subsiste plus que comme "monument historique". Le Monument Spirituel originel n'existe plus sauf à titre de question pour les historiens et les archéologues. L'Oeuvre Sensible d'origine ayant subi un certain nombre de transformations, dont la moindre n'est pas la substitution des cohortes de touristes aux participants volontaires ou forcés aux rites originels, s'est formé un Monument Sensible. Pour des motifs



aussi bien scientifiques qu'économiques ce Monument Sensible est protégé. Ces motifs se substituent ainsi aux motifs spirituels d'origine. Mais il n'y a pas de correspondance analogique ou expressive entre la forme du Monument Sensible et ses nouveaux motifs. On peut même être particulièrement sensible au hiatus qui existe entre la forme du Monument Sensible et, par exemple, les vêtements des touristes et de leurs attributs (appareils photo, caméscopes, lunettes de soleil...). Quoiqu'il en soit ce Monument Sensible protège désormais une Oeuvre Spirituelle entendue comme objet d'une expérience esthétique actuelle.

Nous sommes restés au plus près du seul couple Oeuvre/Monument. Si le Monument Sensible est lui-même protégé pour les motifs indiqués c'est qu'il n'appartient plus à son monde originel mais est comme en exil dans un tout autre monde et donc extrêmement fragilisé.

Cela dit l'expérience esthétique actuelle, permise par l'Oeuvre Spirituelle protégée par la "seconde main" du Monument Sensible peut être une ouverture vers le Monument Spirituel.

Supposons maintenant que l'alternative soit entre une restauration "intégriste" et un laisser-être attentif et bienveillant. Dans l'absolu cette restauration devrait se donner comme objectif de permettre au public d'approcher au plus près du Monument Spirituel. Il existe au reste de nombreux spectacles de reconstitution. Mais ce n'est pas la peine de souligner à quel point ils demeurent nécessairement éloignés du Monument Spirituel originel. L'abîme entre les mondes est trop profond. A supposé même qu'il soit épistémologiquement légitime de souhaiter des reconstitutions de rituels nous ne saurions transgresser les principes éthiques actuels fondamentaux. Nous nous interdisons à juste titre de procéder à des sacrifices humains rituels que le but soit ou non de retrouver par "empathie" le sens de mondes disparus. Le ferait-on que cela serait non seulement parfaitement ignoble mais aussi parfaitement illusoire. On ne ressuscite pas les mondes. On peut seulement les imaginer, les penser et tenter de les comprendre. S'il existe une archéologie expérimentale non seulement les expériences qu'elles réalisent demeurent en accord avec les principes éthiques fondamentaux de l'époque actuelle mais restent précisément dans les limites de ce qui est épistémologiquement expérimentable. S'il est possible d'expérimenter par exemple des procédés

de construction aztèques ou des maniements d'armes appartenant au même site culturel il est impossible d'expérimenter en tous cas directement, (hormis donc sous la forme de "jeux virtuels", et à supposer que l'on soit par ailleurs parvenu à valider un protocole scientifique d'une telle expérimentation virtuelle) ce qu'était une campagne de guerre aztèque.

Les mondes disparus ont à jamais perdu leur intégrité. Nous ne pouvons pas de manière vraisemblable devenir un guerrier aztèque ou un scribe égyptien et expérimenter l'intégralité de la gamme des affects qui était la leur. De même que les sociétés aztèques ou égyptiennes de l'antiquité avaient leur propre opacité, de même il subsistera toujours de l'opacité dans ce que nous essayons de comprendre à propos de la manière dont aztèques et égyptiens vivaient leur monde. L'imagination artistique éclairée peut seule peut-être s'approcher de l'énigme. Comme s'il s'agissait, par le seul biais d'échos fragmentaires, lointains et déformés, de transcrire une partition musicale avec toutes ses voix, ses rythmes, ses couleurs et ses nuances.

L'idéal de la restauration que nous avons appelé "intégriste" trouve ici aussi ses limites. Certes le Monument Sensible a une valeur documentaire inestimable du point de vue des analyses que nous cherchons à faire à propos du couple formé par l'Oeuvre Sensible originelle et "son" Monument Spirituel. Mais malgré l'existence d'institutions, de mesures juridiques de protection et de moyens financiers l'idéal scientifique historien n'est jamais totalement assuré de pouvoir faire prévaloir ses exigences. Les mondes défunts intriguent, plaisent, émeuvent, font rêver voire, comme nous l'avons déjà suggéré, fournissent l'imaginaire d'une religion du temps retrouvé. Mais il n'empêche que ces mondes défunts ne peuvent être qu'en exils. Si donc le Monument Sensible n'assumait pas son rôle de susciter, en devenant Oeuvre Spirituelle, une expérience esthétique inscrite dans la contemporanéité sa position serait d'autant plus fragilisée. Certes, et nous verrons cette question en détails dans la troisième partie de notre étude, cela l'expose aussi à d'autres risques. Mais il paraît raisonnable de compter sur la vitalité des Oeuvres Spirituelles pour conforter l'adhésion au principe même de la conservation. D'une certaine manière, quand le monde d'origine du monument est mort, nous

n'avons pas le choix. A supposer possible une restauration "intégriste" sans reste, elle n'est pas un argument permettant de conclure à l'existence correspondante d'une expérience esthétique adéquate au Monument Spirituel. Nous dirons simplement que l'Oeuvre Spirituelle ménage une ouverture vers l'altérité du Monument Spirituel. Si nous ne sommes pas captifs d'une religion du temps retrouvé c'est dans la tension entre Oeuvre Spirituelle et Monument Spirituel que se jouent à coup sûr certaines des valeurs artistiques de notre *futur contemporain*.

En ce sens le temps du monument n'est plus simplement celui d'un "devoir de perdurance" de l'identique. Il est affecté par l'altérité. Il est devenir.

### C) Le symbolique

Nous venons de commenter un diagramme qui nous a été suggéré par la remarque de Hegel relative au "dédoublément" entre la naturalité et la spiritualité humaines. Nous y avons vu notamment l'ombre de cette conception du symbole qui en fait une association d'un certain type entre un signifiant et un signifié. Nous n'avons toutefois retenu que le principe général d'une telle association. Deux observations s'imposent. Tout d'abord il paraît aujourd'hui difficile d'admettre de pouvoir parler d'esthétique en reconduisant un simple partage entre un signifiant dit matériel et un signifié dit spirituel. Il ne s'agit là peut-être que d'une représentation spontanée de la situation de l'archéologie : d'un monde qui fut palpitant de vie et vibrant de significations riches et complexes il ne nous reste plus qu'un certain nombre de vestiges matériels. Ils constituent une matière symbolique à laquelle nous rêvons de lui *rappporter* toute sa signification. Un monde mort est un monde où la ligne de partage entre le vivant et le mort n'a laissé de place qu'à ce dernier. "L'interprétation" du symbole consiste ainsi à modéliser une vie qui s'est retirée. Mais pour ceux qui furent des vivants la dimension dite matérielle du symbole avait elle-même précisément un sens. Il s'impose donc de déterminer de manière plus précise quel type de rapport entre signifiant et signifié l'oeuvre-monument hégélien met en jeu. Car si l'oeuvre architecturale

indépendante se déploie temporellement dans la durée et *pour durer* comme monument c'est parce qu'elle est précisément un *symbole*.

Nous comprenons mieux maintenant pourquoi il ne pouvait être question de faire commencer le commencement architectural lui-même dans le moment de la simple différenciation du moyen et de la fin. Le temps du moyen n'est pas le temps du monument. Il est tout entier dans l'usage correspondant à la satisfaction d'un besoin pratique. Il ne dure pas pour que perdure un "penser à..." mais pour que puisse être satisfait ce besoin pratique. C'est la solidité de l'outil, de l'arme, de la commodité d'un lieu d'assemblée. C'est la durée d'un artefact, certes, mais cet artefact est encore par trop proche de la nature. Il n'est pas encore assez "contre-nature". Du monument hégélien nous pourrions presque dire de lui, et par une paraphrase : "Je suis celui qui dure." Mais d'une durée qui n'est plus enchaînée aux cycles de la satisfaction des besoins pratiques. L'intelligence pratique est ainsi subvertie par une intelligence spéculative. Le cercle des soucis se fond dans le cercle élargi des *questions*. Le monolithe de Kubrick, dans *2001 Odyssée de l'Espace*, est sans doute une des bonnes représentations du monument hégélien. (Et un hommage indirect rendu au cinéma autonome).

En ne relevant pas de la différenciation du moyen et de la fin - sur un plan strictement pratique le monument hégélien ne sert à rien - le monument s'exempte du même coup d'avoir à rendre des comptes en termes précisément de significations pratiques immédiates. Il n'est pas le signe d'une fonction ou d'un usage pratique. Du coup il permet au sens de s'échapper de la seule cohérence finie de ces pratiques sociales encore trop proches de la nature. Les horizons familial quasi-naturel et supra-familial politico-religieux s'ouvrent sur *l'infini*. Pour ce faire il fallait surtout que, concomitamment au contournement de la différence entre moyen et fin les chaînes de signes habituellement vouées à la description et à la prescription relatives à la satisfaction des besoins soient elles-mêmes subverties. Si les "idées essentielles *générales*" avaient été simplement énoncées à l'aide des signes arbitraires disponibles notamment dans la langue - comme aujourd'hui le fait le texte philosophique hégélien par exemple - ces idées auraient eu beaucoup de difficultés à se faire reconnaître.

Contrairement à Heidegger, qui voit dans le Poème un Initial et une Origine - Initial et Origine qui se dégradent dans le bavardage quand l'appel des choses à leur dimension d'être se réduit à n'être plus qu'une simple désignation avec laquelle nous nous imaginons être les maîtres (en paroles) d'un monde - Hegel semble percevoir le dispositif arbitraire du signe d'abord comme entièrement dévolu à la cause des besoins pratiques. Cet arbitraire ne peut qu'ébaucher la sortie hors du cercle de la nature. Il faudra le symbole, et en premier lieu le symbole architectural pour que les exigences proprement spirituelles puissent être satisfaites. Au fond l'arbitraire du signe est un dispositif économique et pratique. Mais cet arbitraire nous tient précisément captif des habitudes liées à la satisfaction des besoins pratiques. Les besoins spirituels exigent un tout autre montage, ils exigent l'instauration d'un "temps du monument". Les besoins pratiques sont du côté de l'arbitraire du signe et de la différence technicienne du moyen et de la fin. Les besoins spirituels sont au contraire du côté du symbole motivé et de la séparation d'avec l'enchaînement logique de la différenciation du moyen et de la fin. Au fond cette différenciation, nécessaire à la satisfaction des besoins, nous perd dans l'extériorité naturelle. Tandis que le symbole autonome motivé, qui peut même apparaître comme un intrus, comme un étranger dans le monde naturel, nous renvoie directement à l'activité spirituelle qu'elle soit primitive ou développée. L'arbitraire du signe et la différence du moyen et de la fin nous disent : nous faisons ceci ou cela, il y a cela à faire et puis encore cela. Le symbole motivé et son autonomie nous disent : il y a cela à penser, il y a cela qui pense en nous et auquel nous devons prêter attention, il y a cette question à laquelle on ne peut ni rester sourd ni répondre dans l'immédiat.

Le temps du monument est en ce sens un temps ralenti, un temps dilaté susceptible de se faire l'écho de questions qui peuvent rester longtemps sans réponse.

"Le premier besoin, le besoin originel de l'art est que soit produite une représentation, une idée à partir de l'esprit, qu'elle soit produite par l'homme comme son oeuvre et soit caractérisée par lui comme le sont dans le langage les représentations que l'homme communique et

rend compréhensibles pour d'autres. Toutefois, dans le langage, le moyen de communication n'est rien d'autre qu'un signe et donc une extériorité tout à fait arbitraire. En revanche, l'art ne peut pas se servir de simples signes, il faut au contraire qu'il donne aux significations une présence sensible, une actualité correspondante." <sup>1</sup>

Si l'art se servait de simples signes ou bien il se réduirait à un usage des langues existantes - cela supposerait par ailleurs que le public ait très tôt su un tant soit peu lire - ou bien il inventerait sa propre langue. Mais alors il ne consisterait qu'en une série de variations, mettant en jeu sa forme et sa taille, de la lettre. Le danseur, par exemple, ressemblerait à ce sous-officier actuel de port-avions qui, par des mouvements appropriés des bras, guide les pilotes dans leurs manoeuvres. Le public serait obligé d'apprendre au moins les rudiments d'une langue supplémentaire et, en cas d'utilisation d'une langue déjà existante, il faudrait s'assurer que son usage puisse recueillir l'assentiment de divers groupes linguistiques. Mais cet argumentaire est une sorte de preuve par l'absurde. Le besoin d'art a quelque chose de babélien. C'est Babel moins la langue unique. La langue constitue une des particularités possibles des groupes. Mais au sein de ces groupes l'activité artistique met en jeu, par ses moyens même, des valeurs susceptibles d'être reçues par d'autres groupes linguistiques. Même si cela demeure relatif l'activité artistique transcende les particularités linguistiques. Encore aujourd'hui, et quand bien même nous ne comprenons rien à leurs paroles, les polyphonies pygmées nous enchantent et nous émeuvent. L'art implique une humanité qui transgresse la clôture des "races linguistiques". Si à l'intérieur d'un groupe donné des représentations parviennent à se constituer indépendamment des "simples signes" c'est que, d'une certaine manière, elles sont déjà parvenues à subvertir un certain ordre de limitations et de particularités. Leur temporalité est celle du monument. Comme nous le disions précédemment l'expérience de l'Oeuvre Spirituelle actuelle est aussi toujours une ouverture vers le Monument Spirituel. Cette ouverture, aussi faible soit-elle, a lieu même si, par exemple, nous ne savons strictement rien de la langue qui était parlée au moment où le Monument Spirituel a

---

<sup>1</sup> *ibid.*, tome II, page 261.

été créé. Le temps du monument relève d'une temporalité pensante où rien d'humain n'est absolument et définitivement étranger. Par ses oeuvres artistiques un groupe disparu, aussi limitée que fut son influence et aussi particulier qu'il ait pu être, témoigne encore de son expérience de l'humanité.

Au reste il ne faut pas perdre de vue que, pour Hegel, le commencement de l'architecture, qui est le commencement de l'art, est ce moment où ce sont les "idées essentielles *générales*" qu'il s'agit de manifester et d'exprimer. Elles sont d'abord abstraites et indéterminées :

"... si bien que l'homme, pour se les rendre représentables, a recours à ce qui est tout aussi abstrait en soi-même, au matériel en tant que tel, au massif et au lourd, qui certes est susceptible d'une figure déterminée, mais pas d'une figure concrète en elle-même et véritablement spirituelle. Le rapport du contenu et de la réalité sensible par laquelle ce contenu est censé, venant de la représentation mentale, entrer dans la représentation réelle ne pourra par là même qu'être de nature symbolique." <sup>1</sup>

Le "simple signe" était inapte à permettre l'extériorisation artistique de ces idées. Mais le symbolique, qui permet leur *ap-parition*, a lui-même ses limitations. L'architecture demeurera pour Hegel, quelque soit son degré d'affinement, d'essence symbolique. C'est-à-dire qu'elle ne peut extérioriser les idées que de manière relativement inadéquate. Un obélisque, un sphinx, mais aussi une cantate de Bach sont de l'art. Ce que dit Hegel c'est qu'un sphinx demeure une représentation relativement inadéquate de son contenu spirituel alors qu'une cantate de Bach expose le sien avec mille nuances appropriées. L'Esprit a commencé à s'exprimer avec son contraire, avec le lourd et le massif mais ne pouvait que tendre vers des formes par elles-mêmes de plus en plus spirituelles, de plus en plus proches de la forme même de la pensée.

Quoiqu'il en soit l'émergence du symbolique, en l'espèce de l'architecture autonome, est un événement décisif de la pensée :

---

<sup>1</sup> *ibid.*, tome II page 262.

"... un édifice architectural censé faire connaître à d'autres une signification universelle n'est pas là pour autre chose que pour exprimer en lui-même cet élément supérieur, et est donc un symbole autonome d'une pensée tout simplement essentielle, à valeur générale, un langage pour les esprits, qui est là en vertu de soi-même, quand bien même il est dépourvu de sonorités. Les productions de cette architecture sont donc censées donner à penser par elles-mêmes, éveiller des idées générales, sans être simplement un pur et simple enveloppement et environnement de significations déjà affleurées pour elles-mêmes." <sup>1</sup>

"Un langage muet à l'intention des esprits" disait l'ancienne traduction de S. Jankélévitch éditée en 1964. Soulignons, car Hegel prend beaucoup de précautions pour cerner l'originalité de l'avènement du monument, que si l'architecture consiste bien à façonner un environnement extérieur, celui-ci n'est en aucun cas une simple enveloppe destinée à recueillir ou à abriter des "significations déjà affigurées pour elles-mêmes."

Il est difficile d'admettre que les "idées essentielles *générales*" exprimées par l'architecture autonome n'avaient pas trouvé antérieurement quelque formulation dans le langage du signe. Mais, en se refusant à illustrer ce qui est "déjà affiguré" - et nous considérons ici que la formulation dans le langage du signe est un mode d'affiguration - l'architecture autonome permet d'abstraire l'idée essentielle et de lui conférer un degré de généralité qu'elle n'aurait pas autrement.

Hegel mentionne par exemple les colonnes phalliques comme un cas d'architecture symbolique autonome. Hors de l'affiguration architecturale l'idée de phallus serait restée par trop liée à des particularités comme, par exemple, des rites de fécondité ou des emblèmes de pouvoir. L'architecture autonome permet au contraire à la généralité de l'idée de s'extraire de tous les cas particuliers déjà "affigurés". On n'a donc pas encore à faire à l'idée de "la spiritualité et (de) la puissance de la conscience" (II 267). Il s'agit plutôt de "la vision de la force productive générale de la nature" (II 268). On comprend bien, cependant, comment la colonne phallique a pu permettre

---

<sup>1</sup> *ibid.*, tome II, page 262.



la cristallisation d'une telle "généralité". C'était une oeuvre d'art "abstraite" dans le sens où elle s'est refusée de n'être qu'une illustration d'un cas particulier d'exercice de cette force. Le thème jubilatoire lui-même s'est déplacé vers une considération générale relative à la puissance de la nature comme telle.

L'oeuvre d'art première est donc monument, pour Hegel, parce qu'elle instaure une durée qui n'est ni celle des enchaînements de signes, ni celle de l'adéquation des moyens à des fins pratiques, mais celle de la pensée même. Cette oeuvre d'art première à mi-chemin parfois, compte tenu de son autonomie, de l'architecture proprement dite et de la sculpture est symbolique. Plus approprié que le signe le symbole ne peut pas cependant exprimer l'intériorité spirituelle de manière pleinement adéquate. D'autres formes d'art sauront ultérieurement le faire. Mais quoiqu'il en soit le symbolique est l'initiateur du royaume du beau. D'abord séparé des finalités pratiques ce royaume va peu à peu conquérir celles-ci pour donner naissance à la beauté classique puis à la beauté romantique.



## 2. Schopenhauer et le "monument *anhistorique*"

L'homme est un animal métaphysique.

...

Les temples et les églises, les pagodes et les mosquées, dans tous les pays, à toutes les époques, dans leur magnificence et leur grandeur, témoignent de ce besoin métaphysique de l'homme qui, tout-puissant et indélébile, vient aussitôt après le besoin physique.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*. PUF, Paris 1978. Pages 851 et 853.

A l'homme de l'anthropologie schopenhauerienne nous ne saurions semble-t-il ôter la métaphysique sans en détruire la spécificité. Le besoin de métaphysique est un besoin fondamental de "l'animal métaphysique". La répression du besoin de métaphysique n'aurait pas pour effet une régression vers l'animalité mais remettrait en cause l'existence même de l'homme. *L'animal métaphysique* ne peut *vivre* sans métaphysique. Le besoin métaphysique est d'abord le besoin d'une protection contre le désespoir et la tentation du suicide. Ce besoin est autant un besoin de raisons de vivre qu'un besoin de raisons de ne pas mourir. Et l'architecture est d'abord un témoignage de ce besoin métaphysique. Autrement dit, à l'instar de la religion et de la philosophie, l'architecture se trouve d'emblée soumise à un mode d'évaluation dont le critère principal se définit par la manière avec laquelle elle exprime et satisfait ce besoin. Très souvent étroitement associée à la religion le critique schopenhaurien la jugera comme il juge cette religion. Elle est donc le plus souvent une allégorie du suprasensible et cherche à donner un corps aux représentations produites par le besoin métaphysique. On pourra donc, selon le cas, trouver qu'elle cède trop aisément à la tentation de l'illusion ou, au contraire, qu'elle parvient à tirer le meilleur du besoin métaphysique en réussissant à représenter de manière adéquate l'Idée. Il y a une "culture" schopenhaurienne. Elle est, en philosophie, principalement constituée des philosophies de Platon, de Plotin et du Kant de *l'Esthétique transcendantale*. Dans le domaine religieux Schopenhauer se reconnaissait dans la plus ancienne des religions, nécessairement la meilleure, à savoir le bouddhisme. Quant à l'architecture il y en a qu'une, semble-t-il, pour s'approcher des exigences de la philosophie autonome et ne pas céder aux demandes "hallucinatoires" du besoin métaphysique et c'est l'architecture grecque de l'antiquité.

Il y a aurait donc un monument schopenhaurien. Certes il apparaît dans la Grèce de l'antiquité et ne cesse de faire événement. Assimilé à une Idée platonicienne, à une Idée *Une* de l'Architecture et de l'Art vrais il est cependant rigoureusement *anhistorique*. Le "royaume du beau" n'existe que pour autant qu'on accepte de fermer les yeux sur la dimension d'illusion avec laquelle l'art en général répond au besoin de métaphysique. Ce caractère illusoire n'est relevé par aucune *Aufhebung* , par aucun travail

du négatif. Les "monuments historiques" sont l'oeuvre du besoin métaphysique et non d'un *Kunstwollen*. Le désir ou la volonté d'art n'a pas vraiment d'autonomie. Autrement dit une histoire de l'art est nécessairement l'histoire de la rivalité entre illusion et vérité. Il y a une architecture vraie. Mais cette vérité architecturale n'est pas partagée de manière égale entre tous les styles et toutes les formes. Elle n'est pas non plus le résultat d'un processus historique. Elle ne se confond donc surtout pas avec cette architecture gothico-romantique dans laquelle Hegel verra le triomphe du spirituel.

Dans l'espace de la conjonction critiquée et rejetée par Riegl - "les monuments historiques et artistiques" - Schopenhauer privilégie les monuments artistiques en tant qu'ils ne sont pas autre chose que l'apparition de l'Idée, les monuments purement et simplement historiques n'étant alors que des cas de moindre conformité à l'Idéal, que des cas d'approximation ou de dégénérescence.

Quelle est donc la "constitution" du monument anhistorique schopenhaurien? Il n'y a d'abord pas lieu de "régresser" à un état d'avant la différence entre le moyen et la fin. Au contraire :

"... la principale beauté en architecture résulte pour moi de la franche exposition du but et de la réalisation des fins par la voie la plus courte et la plus naturelle..."<sup>1</sup>

Il est donc méthodologiquement inapproprié d'imaginer une séparation ou une autonomie d'une architecture dite symbolique. Le symbolique au sens hégélien présente même l'inconvénient de jouer trop facilement le jeu du caractère empressé du besoin métaphysique. Il faut que l'art pourvu de sagesse dise le monde et quelque chose d'essentiel sur l'existence. Le défaut de l'architecture, qui est de faire obstacle à l'expression de la vie de l'esprit, défaut que Hegel précisément sauvera par la catégorie dialectique de symbolique, est au contraire une qualité. A la condition, toutefois, de ne pas l'entraîner, par le jeu du négatif, vers une spiritualité par trop dénaturante.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, (*L'esthétique de l'architecture*). Page 1150.

"L'architecture, considérée seulement à titre d'art et de source du beau, a pour thème propre les idées des degrés inférieurs de la nature, c'est-à-dire la pesanteur, la rigidité, la cohésion, et non pas, comme on le croyait jusqu'ici, la simple régularité de forme, la proportion et la symétrie."<sup>1</sup>

Comment en effet une architecture indépendante au sens de Hegel pourrait-elle initier un royaume du Beau lors même que cette indépendance la priverait d'aller au fait de la pesanteur, de la rigidité et de la cohésion? Elle est en fait une représentation des "degrés inférieurs de la nature" et non la représentation symbolique et inadéquate d'idées spirituelles "contre-nature".

Le point délicat est bien cependant de comprendre comment un des beaux-arts, qui n'est donc pas un "art utile" peut à la fois de manière non kantienne ne pas consister en une apparente "finalité sans fin" tout en impliquant la "franche exposition du but et de la réalisation des fins?"

Nous sommes conduits à admettre qu'il y a en réalité but et but. Il s'agit en fait de distinguer de manière platonicienne entre un but essentiel et des buts incidents. Puisqu'il y a des Essences, des Idées et des noms qui leur correspondent comme, par exemple, *Architecture*, il s'agit de savoir en quoi consiste le but *essentiel* de l'architecture. Il est esthétique et consiste à faire apparaître clairement la relation (et la tension) entre le support et la charge.

Tel édifice est un tribunal ou un lycée. Mais les finalités inhérentes à ces constructions ne peuvent être satisfaites qu'à condition de créer un lieu qui suppose et des choses supportées et des choses qui supportent. Et si on veut qu'un tel édifice ait une valeur architecturale il faudra alors faire *apparaître* cette différence et la mise en relation et en tension qu'elle suppose. Ce n'est donc pas à n'importe quelles conditions que l'art relève d'une *phénoménologie* de l'esprit. Ici même l'architecture a pour mission de "phénoméniser" les "degrés inférieurs de la nature".

Cet apparaître - cette "phénoménalisation" - doit être pleinement une représentation et non une "image". On ne peut se contenter en effet de voir quelque chose qui se bornerait à signifier, par une image, le rapport entre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1148.

masse supportée et support. L'esthétique est émouvante, pour Schopenhauer. En tant qu'animal métaphysique nous sommes capables de représentations qui, à leur tour, peuvent nous émouvoir. L'émotion esthétique est un propre de l'animal métaphysique. C'est parce qu'il est indissolublement animal et métaphysique que l'homme est capable de s'émouvoir à propos de formes qui ne répondent pas vraiment à des besoins physiques. L'architecture a ainsi pour mission de nous faire éprouver en quoi nous participons d'un monde où agissent des forces de gravitation, d'écrasement, de cohésion, de résistance. La connaissance esthétique est de nature intuitive. Il faut donc que l'édifice, par exemple, soit d'une taille suffisante pour avoir une signification au regard du "besoin métaphysique". Le monument schopenhaurien sera donc nécessairement monumental. C'est l'oeuvre même en tant qu'elle est monumentale.

"... les oeuvres de l'architecture doivent, pour exercer quelque action esthétique, être d'une dimension très considérable; elles ne peuvent jamais être trop grandes, elles risquent facilement d'être petites".<sup>1</sup>

C'est si vrai que le modèle réduit d'un édifice, c'est-à-dire une maquette, n'exerce aucune "action esthétique". C'est la preuve, pour Schopenhauer, que le thème de l'architecture ne consiste nullement en "la simple régularité de forme, la proportion et la symétrie". La maquette a beau parfaitement satisfaire à ces critères formels elle est parfaitement inopérante du point de vue de l'esthétique architecturale. Elle est comme le comédien du paradoxe : sa sincérité formelle n'est pas à l'échelle qui lui donnerait sens.

"C'est là une nouvelle confirmation de ma théorie que l'action et l'antagonisme de ces forces naturelles primitives constituent la matière esthétique propre de l'architecture, objet qui, par sa nature, a besoin de grandes masses pour devenir visible et même sensible".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1148.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 1148.

Schopenhauer opère ainsi à sa manière un renversement de la dialectique hégélienne. La monumentalité d'un édifice n'est pas réductible à un moment d'un processus de spiritualisation d'une nature *contre laquelle il s'élève*, mais au contraire le témoignage d'une compréhension et d'une adéquation aux "idées des degrés inférieurs de la nature." Schopenhauer a bien vu qu'on ne pouvait pas considérer les différents arts comme autant de traductions sensibles d'un même fond d'idées générales. Dans *l'Esthétique* de Hegel - dont l'élaboration est contemporaine du *Monde comme représentation* - nous parcourons la "phénoménalité artistique" de l'esprit en partant de l'architecture pour arriver à la peinture, à la musique et à la poésie. On ne peut ainsi s'empêcher de penser que, pour Hegel, l'incapacité de l'architecture à être autre chose que du symbolique la voue à n'être qu'une étape préparatoire vers des arts dont la souplesse d'articulation les rapproche de l'activité discursive. Au contraire, pour Schopenhauer, l'architecture a d'abord et essentiellement la "qualité de ses défauts". Nous n'avons pas à nous plaindre du fait qu'il lui est impossible d'exprimer de manière adéquate un contenu spirituel détaillé. Cette inadéquation est en réalité le signe qu'elle communique quelque chose de spécifique et qu'elle est seule, notamment par la taille, capable de traduire. La maquette d'architecture est en ce sens sur le même plan que tous les autres arts. Seul l'édifice construit est capable de communiquer certaines idées spécifiques. La maquette, au même titre que la poésie ou la musique dit autre chose que ce que disent les oeuvres réellement construites et cela en tant qu'elles "ne peuvent jamais être trop grandes". Le monument "anhistorique" schopenhauerien n'est un monument artistique qu'à participer d'une monumentalité définie par la taille. Le caractère intuitif de la connaissance artistique implique que le langage de l'art ne cesse d'être pour une part essentielle un langage analogique. Nous ne savons vraiment quelque chose des aspects fondamentaux de la volonté dans la nature qu'en expérimentant esthétiquement et émotionnellement la relation entre charge et support. Et il faut pour cela que l'édifice ait une certaine taille. Soulignons qu'il ne s'agit aucunement de la dimension pour elle-même. Les choses du genre "cathédrale" ou "tour Eiffel" sont impropres à la communication des idées des bas degrés de la nature car leur principe de construction ne met en oeuvre, s'il le met, le rapport charge/support que de



manière impure. La conquête de la hauteur, si elle fait l'économie de l'articulation claire entre charge et support est illégitime pour Schopenhauer. Précisément c'est en se libérant du système classique de la colonne et en développant le système de la voûte et plus généralement les recherches de structure que l'architecture "moderne" a pu se lancer à la conquête de la hauteur. Les structures se porteront bientôt elles-mêmes en exploitant les propriétés mécaniques et topologiques de nouveaux matériaux et de nouveaux composants.

Si le monument schopenhaurien est monumental ce n'est donc, pour être pleinement légitime, qu'à la condition de ne conquérir la hauteur que dans le respect du principe antique-classique de l'articulation claire entre support et charge. Certaines façades néoclassiques de Schinkel devront ainsi être considérées comme plus monumentales, et plus vraies que n'importe quelle cathédrale pourtant beaucoup plus haute. Ce n'est pas l'élévation vers Dieu qui compte, élévation payée architectoniquement au prix de l'abandon du principe classique, mais la manière avec laquelle l'architecture parvient à transmettre, par une image appropriée, l'expérience la plus significative possible de la volonté dans la nature. En ce sens, et quand bien même Schopenhauer fait-il partie des philosophes qui furent embrigadés par la propagande nazie, le projet hitléro-speerien de la coupole la plus haute du monde contrevient à l'esthétique schopenhaurienne. C'est un projet plus "romain" que "grec". Il repose sur la dissolution du principe classique dans la technologie de l'arc et de la voûte. On le voit au passage, dans cette logique de l'architecture révélée, et dont les monuments de la Grèce antique constituent le texte sacré, la technique est subordonnée à l'image. Encore une fois ce n'est pas le record de hauteur pour lui-même qui compte, mais le fait que la hauteur donne plus d'efficacité émotionnelle à l'articulation que l'édifice instaure entre le support et la charge. Une coupole immense, et quand bien même d'un point de vue mécanique exerce-t-elle d'énormes pressions d'éclatement, n'est au regard de l'intuition qu'un vide sans poids en rien concerné par le drame de la pesanteur et de la résistance.

Il faut prendre garde, cependant, à ne pas exempter des propriétés formelles telles que la régularité ou la symétrie d'avoir à subir des effets d'échelle. Aujourd'hui la rivalité entre le cinéma et la télévision - rivalité

destinée, sinon à disparaître, du moins à changer de nature dans les années qui viennent - nous offre la possibilité d'expérimenter aujourd'hui le fait que la taille des images transforment notre perception, et notre réception, de leurs propriétés. Ce n'est pas la même chose de percevoir les propriétés compositionnelles d'un cadrage de paysage au format d'une télévision de salon ou sur un écran d'une quinzaine de mètres de diagonale. La neutralisation de la maquette faite par Schopenhauer oublie que ce n'est pas non plus la même chose de percevoir un modèle réduit extérieur à soi que de percevoir le "même" objet grandeur nature. Le second objet nous domine de sa hauteur et nous pouvons le pénétrer. Schopenhauer a peut-être eu tort de ne pas faire de différence entre "l'écran télé" et "l'écran cinémascopique." Un sculpteur comme Donald Judd a bien su mettre en scène des propriétés de symétrie en fonction de la référence, par défaut ou par excès, à l'échelle humaine. Ce n'est pas la même chose de percevoir un cube de cinquante centimètres de côté posé sur le sol, au tiers enseveli ou accroché à deux mètres cinquante de hauteur. La relation visuelle que nous avons avec les "propriétés formelles" du cube n'est pas une constante qui s'ajouterait à l'expérience haptique et variable que nous avons, ne fût-ce que sur un mode conjectural, du poids de ce même cube.

Au reste l'éviction des propriétés formelles de la "matière de l'architecture" n'a pas cessé, semble-t-il, d'inquiéter Schopenhauer lui-même. Le rapport constitutif de la charge et du support n'est qu'une part des déterminations de l'architecture :

"Reste-t-il alors quelque chose d'indéterminé, on se réfère alors à l'essence de l'architecture qui consiste tout d'abord dans notre intuition de l'espace et s'adresse sous ce rapport à notre faculté a priori, c'est-à-dire que la loi est de rechercher l'intuitivité la plus parfaite, et par suite les caractères les plus faciles à saisir. Le moyen infailible d'y atteindre, c'est la régularité la plus grande des formes et le rapport rationnel des proportions. Aussi la belle architecture n'use-t-elle que des figures régulières, composées de lignes droites ou de courbes normales, ainsi que des corps qui en dérivent, tels que le cube, le parallélépipède, le cylindre, la sphère, la pyramide et le cône (...)"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 1148.

En un sens nous pourrions dire que, dans l'image de l'architecture vraie, le rapport support/charge constitue l'élément matériel tandis que les propriétés formelles correspondantes à notre intuition de l'espace constituent l'élément formel.

Du côté de la "volonté" Schopenhauer n'a pas craint de choquer. Il faut que "ça porte" et plus c'est lourd et grand mieux c'est. Du côté de la "représentation", en prenant position en faveur d'un idéal néoclassique d'inspiration hellénique, il n'a pas craint non plus de choquer les innombrables amoureux du "moderne romantico-gothique".

On sait la fortune malheureuse qu'aura la petite phrase "elles ne peuvent jamais être trop grandes" auprès de lecteurs nommés Speer ou Hitler. On peut non seulement regretter que Schopenhauer n'ait eu aucune pensée pour cette ville pour laquelle des constructions "qui ne peuvent jamais être trop grandes" représentent une vraie menace, mais on peut aussi contester le lien qu'il établit entre l'échelle de taille et la clarté d'exposition de la relation de la charge et du support. Mies van der Rohe, qui fut lui aussi influencé par Schinkel, a montré en 1929 dans son pavillon à Barcelone comment il était possible de satisfaire à ces exigences d'exposition et de représentation tout en demeurant dans le registre de la "petite forme". Il est vrai que, grâce à la technologie moderne, de fins piliers métalliques relativement courts peuvent produire des effets identiques à ceux produits par d'imposantes colonnes de marbre. Il y a une échelle du matériau que le néoclassicisme du philosophe ne pouvait pas même entr'apercevoir. Comment celui qui haïssait à ce point l'art gothique "mauresque" aurait-il pu imaginer un avenir honorable du verre et du métal?

Le besoin de métaphysique pourrait entraîner l'architecture à créer ici bas un "arrière-monde" et comme un mirage permanent. Il incombe au contraire à l'architecture vraie de proposer au besoin métaphysique une représentation de ce qu'est le monde en sa structure intime.

" Supposons (...) qu'on nous dise que cet édifice dont la vue nous réjouit n'est nullement en pierre, qu'il est fait des matériaux de pesanteur et de consistance tout à fait différentes, bien qu'il soit impossible à l'oeil de les distinguer d'avec la pierre; aussitôt tout

l'édifice perdra son charme; ce sera comme un poème écrit dans une langue que nous ignorons. Tout cela montre que l'effet de l'architecture ne dépend point seulement de la mathématique, mais aussi de la dynamique; ce qui nous parle par elle, ce n'est point une pure forme, une pure symétrie, ce sont les formes élémentaires de la nature, les Idées primitives, les degrés inférieures de l'objectivité de la volonté."<sup>1</sup>

A l'appui de sa thèse Schopenhauer peut ainsi invoquer l'expérience esthétique. Cette expérience, pour autant qu'il s'agissait bien d'*art architectural* et non simplement de constructions, s'est déployée jusqu'ici dans le cadre d'une poétique de la pierre. Les architectes savent que le charme de leurs constructions dépend essentiellement de la manière avec laquelle ils ont exposé l'antagonisme de la charge et du support. Qu'il s'avère que cet accord tacite soit trahi par l'emploi de matériaux qui n'ont pas l'inertie de la pierre et le charme est rompu. L'édifice se découvre comme une "pure forme". Car ce qui fait que l'expérience esthétique de l'architecture ne se réduit pas à la vision d'une forme tridimensionnelle c'est le fait que l'architecture nous transmet "analogiquement" quelque chose de la volonté elle-même. Une promenade virtuelle effectuée aujourd'hui dans un monument classique existant n'est pas assimilable à une tromperie effectuée à même l'édifice. La visite virtuelle suppose l'existence "volontaire" du monument alors que la tromperie réduit l'édifice lui-même à une "pure forme". L'usage de la "fausse pierre" change la langue du poème et nous le rend illisible. Nous ne sommes plus en architecture mais dans du dessin tridimensionnel. On comprend en sens l'insistance de Schopenhauer à considérer comme second, même s'il est indispensable, l'usage des "figures régulières". La dynamique doit impérativement prédominer sur la mathématique.

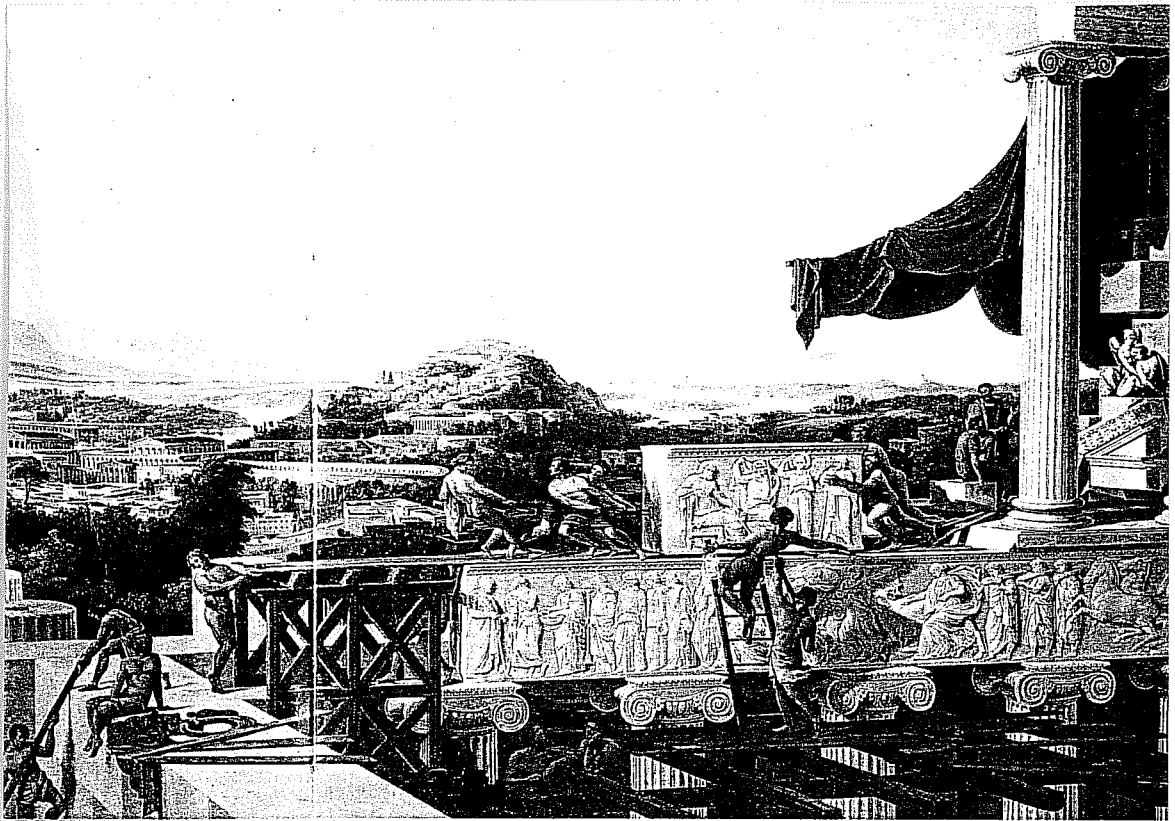
Nous pourrions cependant nous interroger sur la position assignée par Schopenhauer à l'architecture en tant qu'elle "a pour thème les idées des *degrés inférieurs de la nature* (nous soulignons), c'est-à-dire la pesanteur, la rigidité, la cohésion...". Certes, nous pouvons comprendre le souci qu'a le philosophe de permettre à ces "degrés inférieurs" d'avoir leurs

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, (§43 "Représentation et principe de raison"). page 274.

représentations. Il y a un système schopenhauerien qui voue l'architecture exclusivement à cette mission. Mais nous pourrions tout aussi bien envisager, en évitant l'obstacle de l'idée d'une architecture révélée, l'histoire de l'architecture comme étant aussi l'histoire d'un élargissement du champ des "degrés de la nature". Actuellement lorsqu'on intègre dans le calcul des structures de gratte-ciels les oscillations dues aux pressions exercées par le vent non seulement c'est une manière de tenir compte de la dynamique, mais c'est aussi regarder davantage vers les structures vivantes, c'est-à-dire vers les "degrés supérieurs" de la nature. C'est au reste une perspective pour l'architecture. La pensée de la ville, autre exemple, est appelée notamment à tenir compte des "degrés très supérieurs" de cohésion qu'incarne la "matière neuronale".

John Ruskin, qui est presque contemporain de Schopenhauer, avait déjà regardé le monde vivant dans cette perspective. Mais Ruskin était "romantico-gothisant" tandis que "l'élémentaire" de Schopenhauer demeure strictement néoclassique. Un toit peut avoir une valeur pittoresque mais il demeure, quelle que soit l'intelligence de sa charpente, un mensonge. Il a beau permettre le stockage des grains et des foin, c'est un "bluff" car il est en lui-même un vide qui ne demande aucun effort particulier pour le supporter. Alors que Hegel verra dans la toiture un élément qui, dans la continuité de la colonne, sert à exposer une limite spatiale, une mesure, Schopenhauer n'est pas loin de n'y voir que le symbole même du vide sophistique de la dialectique hégélienne. Rien ne vaut les toits plats car ils permettent une exposition adéquate de l'antagonisme du support et de la charge.



Cette figure est une reproduction d'une copie de Wilhelm Ahlborn d'un détail d'un tableau de Karl Friedrich Schinkel de 1836 intitulé *Blick in Griechenlands Blüte*. Le cadrage opéré par le copiste est parfaitement "schopenhaurien". Le seul élément du premier plan qui pourrait évoquer un toit n'est qu'une bâche. Il contraste non seulement avec les efforts que font les maçons en manoeuvrant le bloc sur son plan de halage, mais aussi et surtout avec la noblesse virile de la colonne dorique que l'on voit en entier sur la droite de la copie. Il nous est ainsi montré la véritable aristocratie de l'architecture. Elle est "verticale et horizontale". Elle s'excepte de l'ordinaire en pactisant avec ces forces et ces formes élémentaires de la nature que le rapport entre support et charge parvient à représenter sur une scène qui, autrement, pourrait n'être occupée que par de simples toits. L'appareil de "descente", dont on voit le mécanisme de démultiplication, va dans le sens de cette dramaturgie de la pesanteur.

Le recadrage opéré par le copiste - le tableau original fait 94 cm sur 235 cm - est pour nous une excellente représentation du *monument anhistorique* schopenhaurien.

"Le thème unique de l'architecture, tel que nous l'avons indiqué, à savoir la charge et le support, est si simple que cet art, en tant que l'un des beaux-arts, non à titre d'art utile, a, dès la bonne époque grecque, atteint la perfection entière et absolue dans ses parties essentielles, ou du moins n'est plus capable d'aucun enrichissement considérable. L'architecture moderne au contraire ne peut pas s'éloigner sensiblement des préceptes et des modèles des anciens sans risquer de faire fausse route. Il ne lui reste donc qu'à suivre la tradition de l'art antique et à en observer les règles, dans la mesure des restrictions inévitables imposées par la nécessité, le climat, le temps et le pays. Car en architecture, comme en sculpture, c'est tout un que d'aspirer à l'idéal et d'imiter les anciens.

...

Car seul le style antique est conçu dans un esprit purement objectif; le style gothique est bien plutôt subjectif."<sup>1</sup>

De Riegl nous dirions qu'il a remis le royaume hégélien du beau sur la terre, sur la terre de l'historien. Toutes les formes d'art sont l'expression d'un *Kunstwollen*, d'un désir ou d'une volonté d'art. Mais, précisément, cette volonté d'art est également différente de la volonté schopenhaurienne. Dans une certaine mesure l'art, chez Schopenhauer, est une artialisation de la volonté; il assure le passage du volontaire de la volonté au contemplatif de la représentation. L'art est un art de la volonté plus qu'une volonté d'art. Et le *Kunstwollen* rieglien, nous l'avons déjà suggéré, est autonome par rapport au "besoin métaphysique". Il ne répond pas à ce dernier en assurant le passage de la volonté à la représentation mais en étant lui-même le produit d'une volonté spécifique. Et la volonté moderne d'art est profondément, et semble-t-il de manière irréversible, marquée par la subjectivisation et l'individualisation. La valeur de ce qu'elle veut comme "art" est nécessairement relative. Le caractère subjectif de cette volonté est en effet incompatible avec une visée absolue nécessairement "objective".

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1150.





### 3. Ernst Jünger : y-a-t'il encore un temps pour le monument?

(...) Un très lointain écho de ces époques disparues habite le silence qui pèse sur leurs symboles en ruine, de même que le bruissement de la mer résonne dans les coquillages vides que le ressac a jetés sur la plage. Cet écho, nous le percevons particulièrement bien, nous dont la pioche fouille le sol pour y retrouver les restes des villes dont les noms eux-mêmes sont tombés dans l'oubli.

Ces pierres dissimulées sous le lierre ou le sable des déserts sont un monument non seulement de la puissance des forts mais aussi du travail anonyme, du moindre geste accompli en ces lieux par l'artisan. En chacune de ces pierres se trouvent concentrés le tumulte de carrières oubliées, les dangers d'itinéraires disparus par les terres et les mers, le grouillement des villes portuaires, les plans des maîtres d'oeuvre et le fardeau des corvées, l'esprit, le sang et la sueur de races depuis longtemps éteintes. Elles sont le symbole de cette unité profonde de la vie que le jour ne dévoile que rarement.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Le travailleur, *Ernst Jünger*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1989. Page 95.

Le monument schopenhauerien, nous l'avons vu, est "monumental" : il doit, par la taille de ses éléments fondamentaux - la charge et le support - nous permettre d'éprouver, d'expérimenter ces "plus bas degrés de la volonté" sans lesquels il n'y a rien de solide et de durable. Il n'est pas historique, il ne promet nullement au spectateur une exploration de la mémoire du monde. Il est grec et antique : c'est un paradigme, la *représentation* de l'absolu en sa beauté essentielle. Ne préfigure-t-elle pas ce que Jünger, dans le *Travailleur*, appellera Domination? Le monument, pour Jünger, n'est l'archive d'une mémoire du monde qu'en étant le symbole d'un "*rapport au... (monde)*" tel que celui-ci possède un visage, un sens, une tenue et une teneur.

"Le globe terrestre est recouvert de débris d'images fracassées".<sup>1</sup>

Tel est ce que Jünger écrira en 1932 dans *Der Arbeiter*. La vision émerveillée, mais attristée et mélancolique des vestiges et des ruines n'est compensée par aucune expérience esthétique moderne. Leur contemplation peut être la source d'une grande délectation. Mais c'est une tentation à laquelle Jünger ne veut pas céder. Cette attitude contemplative suppose tout d'abord que ces monuments que Riegl appellera *vieux* soient tout entier devenus des objets "optiques" et non plus "haptiques". Par définition ils n'ont plus pour corrélat de rapports pratiques au monde. Ils évoquent un ensemble de conduites, de comportements, de pratiques significatives relatives à un monde ayant eu un visage et un sens. Mais ce sont aujourd'hui des coquilles vides, des "débris". Leur rendre un culte en tant que monuments reviendrait à se livrer à une sorte de fétichisme qui nous détournerait de ce que le monde actuel requiert de nous. Certes ces "images fracassées" ne se réduisent pas seulement à des monuments. Le terme ici d'*image* à une portée générale et les monuments peuvent être vus comme des fragments et des débris parmi d'autres de ces images fracassées. Sites, paysages, mais aussi "visions du monde" autrefois claires et victorieuses sont de telles "images fracassées".

Ensuite ces débris ne sont pas simplement, ou seulement, le résultat du labeur du temps. Ils ne sont pas vus comme tels par Jünger. Ils font

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 112.

symptôme. Ils sont en réalité le résultat du triomphe du ressentiment contre la "volonté de puissance". Ce ressentiment est peut-être le seul ciment véritable de la société bourgeoise. Elle est une ligue de "malades du ressentiment" ligue qui n'a de cesse, précisément, de fracasser ces images dont elle ne supporte pas un instant qu'elles puissent être admirées pour le monde et le défi qu'elles portent en elles.

Ces "chers débris", ils ne font donc pas que nous dire que du "temps a passé". Ce sont les restes de victimes du ressentiment éprouvé à l'encontre de la Domination. Ils nous disent par là combien le monde souffre d'absence "d'image". Il s'agit bien de *das Bild*, non pas de l'image-reflet et comme en retrait du monde qu'elle a pour modèle, mais bien de l'image-formation - *bilden* : former, constituer, modeler, façonner - de l'image qui atteste précisément d'un rapport de domination sur...; d'un rapport constituant et non d'un "rapport de rapport".

Il y a une histoire et une évolution de l'architecture grecque classique. Quand Schopenhauer dégage cependant son thème unique et constant, à savoir le rapport de la charge et du support, il n'est pas loin de définir une "figure" au sens jüngerien. "Dans le temps" des formes se créent, évoluent et meurent. Mais la Domination consiste précisément à "approprié" cette fécondité du temps, à la soumettre à un principe lui-même atemporel. Tel est, ce nous semble, le rapport de la charge et du support du monument an-historique schopenhauerien en tant qu'idée du "bas degré de la volonté dans la nature". Certes ce n'est pas encore pleinement la "Figure". Le principe du "rapport de la charge et du support" tel qu'il est représenté par les Grecs n'est sans doute lui-même qu'une des conséquences de la "Figure" grecque de la Domination et du rapport au monde qu'elle induit :

"Une Figure *est*, et aucune évolution ne l'accroît ni ne la diminue. Une histoire de l'évolution ne peut donc être une histoire de la Figure mais tout au plus son commentaire dynamique. L'évolution connaît un début et une fin, une naissance et une mort auxquelles la Figure est soustraite. De même que la Figure de l'homme précédait sa naissance et survivra à sa mort, une Figure historique est, au profond d'elle-même, indépendante du temps et des circonstances dont elle semble

naître. Les moyens dont elle dispose sont supérieurs, sa fécondité est immédiate. L'histoire n'engendre pas de Figures, elle se transforme au contraire avec la Figure. Elle est la tradition qu'une puissance victorieuse se forge à elle-même."<sup>1</sup>

La ruine des monuments n'est en ce sens qu'une conséquence de la "défiguration" du monde. La démarche de Jünger est cohérente. Il ne s'agit pas d'intégrer peu à peu tous les détails et méandres de l'histoire dans un modèle d'intelligibilité de plus en plus affiné mais bien de discerner le "figural" de la "défiguration". Lecteur de Schopenhauer et de Nietzsche le christianisme représente pour lui le ressentiment incarné. Le saccage et la destruction de l'antique ville de Mexico par le christianisme armé fait écho à la "chute de l'Empire Romain". Le Mexique préhispanique comme la Rome préchrétienne relevaient tous deux d'une Figure glorieuse et leurs débris éclairent d'une lumière âpre le "monde" qui nous est légué après leur disparition.

"Nous assistons au spectacle d'un déclin qui ne peut se comparer qu'aux catastrophes géologiques. Ce serait perdre son temps que de s'associer à l'optimisme béat des destructeurs ou au pessimisme de ceux qui sont détruits. Dans un espace dont on a balayé jusqu'à sa frontière extrême toute réelle Domination, la volonté de puissance est atomisée." <sup>2</sup>

Le temps jüngerien n'est pas celui d'une chronique des événements. C'est un temps pourrait-on dire "symptomal", un temps de la catastrophe et de la "défiguration". Cependant, si "on a balayé jusqu'à sa frontière extrême toute réelle Domination" ce n'est pas en restant captif, par exemple, du symbole architectural grec de la Domination - tant il est vrai que le rapport de la "charge et du support" semble pouvoir signifier l'idée de Domination - qu'on fera un pas hors du monde "défiguré".

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 117.

<sup>2</sup> *ibid.*, page 112.

"Cependant l'âge des masses et des machines représente la gigantesque forge où vient s'armer un empire en pleine ascension : dans sa perspective, tout déclin apparaît comme voulu, comme préliminaire."

Ce passage a des accents hégéliens. Il ne s'agit pas de parier sur l'avenir d'une Figure qui ne serait qu'une réminiscence d'une Figure antérieure et dont la gloire passée nous aurait plongé dans la nostalgie. Il y a un "sens de l'histoire" qui fait que les destructeurs même parmi les plus inconscients auraient préparé la venue d'une authentique nouvelle Figure. Le *Travailleur* est le nom donné à cette nouvelle Figure. Il signifie notamment que le pouvoir technique - le pouvoir de l'ouvrier conducteur de machine, le pouvoir de l'ingénieur mais aussi, par exemple, le pouvoir du soldat disposant d'armes nouvelles - cesse d'essaimer ses effets à la surface du monde défiguré et où tentent de survivre coûte que coûte les thèmes chrétiens, mais se cristallise en une Figure originale et nouvelle de la Domination. Jünger croit et espère en un dégagement d'une telle Figure "moderne". Le monde technique aurait alors son visage, son sens, sa cohérence, ses monuments. Du coup, et comme s'il y avait une version jüngerienne des ruses de la raison historique, même les "débris d'images fracassées" acquièrent un sens. La technique et les immenses pouvoirs qu'elle confère ne doivent plus être comme la partie honteuse d'une histoire occidentale dominé par le christianisme. Elle doit se libérer de ce dernier avec lequel elle est fondamentalement incompatible et se poser à la source de la nouvelle Figure. C'est la seule solution pour que nous ne demeurions pas voués à essayer d'habiter un "globe terrestre... recouvert de débris d'images fracassées." Comme si, également, les effets de cette nouvelle Figure étaient capables de "relever" le manque laissé derrière elle par la cohorte des destructeurs.

Même à s'en tenir seulement au texte on aurait raison d'être dubitatif. Rien d'équivalent n'a succédé aux splendeurs des exercices pré-hispaniques de la Domination. Et la Rome chrétienne qu'a-t-elle fait sinon de se draper dans des variations issues des exercices antiques gréco-romains de la Domination? Par quel miracle d'une révolution si profonde et si réussie le champ de ruines qui couvre le globe serait-il enfin racheté par la

Figure qui correspond aux Temps Modernes et que ceux-ci semblent attendre? Il faudrait pour le moins que le capital, qu'il soit privé ou socialisé, n'ait pas d'autre choix que de se soumettre à la dictature de la nouvelle Figure. Mais le nazisme, qu'on peut se représenter de manière mythique comme le pouvoir pris dans les aciéries de la Ruhr par une telle Figure militaro-ouvrière; mais le communisme, qui a organisé un culte à la gloire de la dictature du prolétariat... auraient montré à quel point d'irréversibilité les sociétés seraient parvenues dans leur incapacité à se soumettre à la Figure du Travailleur et, sans doute, à quelque figure que ce soit. Le nazisme n'a fait que manipuler "les" travailleurs pour les instrumentaliser en vue de la défense du capital face à la révolution bolchevique. Quant à cette dernière on dirait que l'affichage, à des buts de propagande en tant que telle compréhensible, du culte des serviteurs de la dictature du prolétariat n'aura fait que de leur donner l'occasion de se livrer en sous-main à leurs propres "petites affaires" claniques et maffieuses.

Certes on peut objecter à ce doute que la question reste précisément entière et que l'abjection qui aura été finalement celle de ces deux tentatives titanesques pour "installer" une "totalité nouvelle", un "nouveau monde habité par un homme nouveau" prouverait plutôt qu'elle n'a pas été vraiment entendue.

C'est une tâche cependant périlleuse que de penser la nouveauté d'un monde. Ou bien ce que l'on croit savoir de lui on le rapporte, pour l'évaluer, à des valeurs qui ont déjà fait leur preuve et nous risquons d'attendre de lui ce qui ne relève aucunement de ses desseins. Ou bien on "joue son jeu" afin de savoir dans quelle mesure il satisfait lui-même aux valeurs - s'il en a - dont il se réclame. Et nous risquons alors de nous laisser abuser par sa nouveauté et de ne pas voir qu'elle dissimule en fait une véritable catastrophe.

Quel est le sens exact, la légitimité, la portée d'un jugement fait sur l'époque au nom d'un savoir sur les vraies valeurs? Qui évalue, et pour quels motifs, ces valeurs? Que disent-elles du monde qui vient? Qui sommes-nous dans notre accusation du nihilisme?

"La ville de Mexico ressemblait avant sa destruction à une perle au milieu d'un lac, reliée aux rives par des digues en étoiles

qu'interrompaient des villages. De ces rives montaient jusqu'à la limite des glaces de merveilleux jardins en amphithéâtre. De façon tout aussi merveilleuse, les empereurs chinois transformèrent des provinces entières en parcs paysagers. Presque encore contemporain, le dernier exemple de cette sorte est la relation établie entre la personne absolue et le paysage, telle que nous la rencontrons dans les résidences et les jardins d'agrément princiers. "1

Autrefois nous dit Jünger était l'époque des paradis. Ils incarnaient des valeurs d'harmonie, de beauté, de "forme". Si nous devions nous priver de l'idée même de ces valeurs, comme s'il s'agissait par là d'éviter d'avoir à souffrir d'un monde de "débris d'images fracassées", nous nous ferions alors complice d'une véritable sous-humanisation. Au contraire les récits des voyageurs se font l'écho d'un émerveillement qui atteste de la réalité d'un désir de réalisation de soi, d'un désir d'accomplissement :

"Si nous étudions les récits des voyageurs qui ont pu voir dans tout l'éclat de la vie Bagdad, les jardins des Maures à Grenade, le Taj Mahal, les châteaux et les lacs de Palerme des Hohenstaufen ou la ville de Peking sous l'empire, nous retrouvons constamment ce sentiment qui s'exprime dans le fameux "*vedere Napoli...*" et qui remplit l'homme d'un plaisir presque douloureux en face de l'accomplissement. Ce sont les témoignages d'une volonté qui souhaite créer des paradis terrestres. De même qu'une telle volonté oeuvre à partir d'une profonde unité de toutes les forces techniques, sociales et métaphysiques, elle s'adresse aussi à tous les sens, si bien que l'air lui-même semble imprégné de son rayonnement. Il n'y a rien ici d'isolé, rien qu'il faille contempler en soi et pour soi, et rien qui soit trop grand ou trop minime pour ne pas être au service de l'ensemble."<sup>2</sup>

Après avoir vu de telles splendeurs cela suffit, on peut mourir. Car on ne verra pas mieux et nous ne pourrons jamais y vivre. Ce sont des lieux-mondes où rien n'existe qui ne soit en relation de sympathie avec

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 269.

<sup>2</sup> *ibid.*, page 269.

l'ensemble et les autres parties. Soit mais, précisément, cette "surmondanéité" de tels lieux reste strictement cantonnée à leurs limites. Rien ne prouve qu'ils ne constituent pas des images "inversées" de ce qui se passe quotidiennement hors de leurs limites ou dans leurs plis : corruption, esclavagisme, violence, chantage, arrivisme, délation; tous comportements "humains trop humains" et ne relevant en rien d'une quelconque harmonie spontanée.

Au reste Jünger prend-il soin, dans sa description mythique des Arcadies, d'évoquer une "totalité de l'espace" :

"Si quelqu'un a le moindre pressentiment de cette unité, de cette identité de l'art et d'une suprême force de vie emplissant la totalité de l'espace, il est impossible que lui échappe l'absurdité de notre activité muséale sous forme d'étalage abstrait d'images et de monuments".<sup>1</sup>

Certes cet "emplissement" de "la totalité de l'espace" est une "impression" et l'effet de ce rêve éveillé que les lieux-mondes rendent accessibles aux seuls élus. Alors, effectivement, "l'étalage abstrait d'images et de monuments" peut-il apparaître non seulement comme un étalage des vestiges de ces "lieux-mondes", mais aussi comme autant de petits plaisirs absurdes. Cela arrive quand, par exemple, voyageant en train et traversant ce qui fut autrefois une propriété "paysagée" nous apercevons pendant quelques secondes la façade d'un ancien manoir. L'essentiel n'est plus, le "lieu-monde" a été comme tel détruit mais le geste semble s'être arrêté au manoir comme si seul un fétichisme de l'objet l'avait guidé. Tout va bien puisqu'un "monument" est préservé et qu'il participe au spectacle offert par le train.

Pour Jünger le monument est une pierre tombale de plus dans le désastre d'un monde catastrophé. Il est l'objet d'une jouissance qui n'a pas même les moyens de prendre conscience de son caractère morbide. Et pourtant c'est un peu comme si, pour faire monter la cote de certains animaux empaillés, on organisait sciemment la disparition des espèces vivantes auxquelles ils appartiennent.

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 270.



Malgré parfois sa superbe et sa prestance le monument est donc un débris. Et la conservation serait une pratique parfaitement absurde. Elle serait la construction d'une religion d'un "temps retrouvé" pour un monde défiguré et lui-même "sans époque".

"... le paysage des chantiers qui caractérise notre temps et que l'on dénomme généralement paysage industriel a déjà très uniformément recouvert le globe terrestre (...). Il n'y a plus de région qui ne soit enserrée dans un réseau de routes et de rails, de câbles et de fréquences radio, de lignes aériennes et maritimes. Il est de plus en plus difficile de décider dans quel pays et même en quelle partie du monde ont été prises les images qu'a fixées l'objectif photographique. Il ne fait aucun doute que cette transformation, dans sa phase initiale qui vient de s'achever, possède aussi en ce sens un caractère destructeur, qu'elle fait voler en éclat l'originalité des paysages naturels et culturels où elle multiplie les corps étrangers; nous ne manquons pas de documents du passé pour attester que dès le début de ce processus les esprits responsables en ont pris conscience avec inquiétude. (...) Mais nous savons que les destructions de cette nature sont trop profondes et trop motivées pour qu'on puisse y mettre un terme, et qu'on ne peut atteindre de nouvelles harmonies sans être passé d'abord par ce stade de destruction."<sup>1</sup>

Le temps n'est sans doute plus à espérer en la venue messianique de la nouvelle Figure de la Domination appelée Travailleur. La question est alors de savoir qu'elles peuvent être aujourd'hui nos attentes esthétiques et artistiques légitimes. Vers quelles "nouvelles harmonies" faut-il diriger nos attentes? Quel rôle non strictement muséal peut-on alors conférer à un patrimoine? Quels rapports doivent-ils être mis en chantier entre la vie, l'art et le politique?

Jünger ne pouvait accepter le divorce entre art et politique.

---

<sup>1</sup> *ibid.*, pages 270 et 271.

"Il va de soi qu'une volonté qui considère le globe terrestre comme son matériau élémentaire ne manquera jamais de tâches à accomplir. Ce sont des tâches où doit se manifester l'étroite liaison qui règne, là où la vie est en ordre, entre l'art et l'art politique."<sup>1</sup>

Et puisque les temps modernes sont ceux d'une mondialisation du "paysage industriel" il faut faire le saut, il faut franchir ce qui sépare l'ancienne Bagdad ou l'ancien Pékin du globe terrestre comme tel. Le "monument", au sens d'édifice prestigieux, exemplaire et singulier ne donne pas la bonne échelle. Si les temps modernes se doivent de réaliser et de léguer leurs propres monuments ce ne pourra être qu'en procédant à partir d'une échelle de site :

"(...) La tâche la plus ample qui s'offre à la volonté artistique consiste à modeler la figure des sites. Ce modelage des sites, ce modelage effectué selon un plan compte parmi les témoignages de toutes les époques auxquelles fut donnée une Domination indubitable et indiscutable. Les grands sites sacrés, voués au culte des Dieux et des morts, qui s'étendent près des montagnes ou des fleuves saints en offrent les exemples les plus significatifs. Les légendes qui nous ont été transmises sur l'Atlantide, ainsi que le Nil et le Gange, les murailles rocheuses tibétaines et les îles Fortunées de l'archipel nous rappellent le niveau que la force de vie sut atteindre pour modeler la figure des sites. "<sup>2</sup>

Ce que redoute Jünger c'est que, dans un monde "mondialisé" sans Figure, la consommation absurde du spectacle des monuments soit l'expression d'une humanité sans site, sans volonté, atomisée et essentiellement préoccupée à veiller sur les dispositifs de la sécurité individuelle. Une telle "civilisation" se caractériserait par la superposition de deux espaces. Le premier serait constitué de tous les réseaux de communication et de transports : hommes, capitaux, marchandises, informations, surveillance et contrôle. Le second par un Musée Mondial

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 268.

<sup>2</sup> *ibid.*, pages 268 et 269.

rempli des "débris d'images fracassées" : monuments, vestiges de paysages, de sites, des lieux et des outils de l'industrie archéologico-touristique. Pour l'environnement : une mémoire glacée et pétrifiée. Et pour le temps propre : une succession chaotique et "zappée" d'instantanés sans profondeur. Une existence parfaitement schizophrénisée, divisée entre un passé sans présent et un présent sans passé.

Nous avons entrevu le point le plus faible du "programme jüngerien". A une échelle mondiale de civilisation - et il était alors fatal que les différents "hors-champs" des paradis se connectent entre eux pour former une sorte d'espace indéterminé, lieu de toutes les errances mais aussi de toutes les chances - il faut sans doute autre chose qu'une généralisation figurale de quelque paradis de référence. Ou qu'un "recyclage" de l'esprit de sacrifice :

"Le plus profond bonheur de l'homme consiste à être sacrifié et l'art suprême du commandement à lui désigner des buts dignes de ce sacrifice."<sup>1</sup>

Au reste, pour Jünger, seul cet esprit de sacrifice semble justifier la contemplation du monument. Nous citerons le paragraphe 17 du *Travailleur* en entier :

"Ainsi, peut-être, l'esprit n'est jamais plus clairement touché par la signification de l'oeuvre qu'à la vue des ruines qui nous sont restées en témoignage d'ensembles vitaux engloutis. Il ne s'agit pas alors de la pure destruction dont le triomphe suscite la question de l'indestructible - du contenu secret de ces ateliers depuis longtemps abandonnés dont la signification, nous le sentons bien, ne saurait cependant se perdre à jamais.

D'une certaine manière, il semble qu'un très lointain écho de ces époques disparues habite le silence qui pèse sur leurs symboles en ruine, de même que le bruissement de la mer résonne dans les coquillages vides que le ressac a jetés sur la plage. Cet écho, nous le percevons particulièrement bien, nous dont la pioche fouille le sol

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 108.

pour y retrouver les restes des villes dont les noms eux-mêmes sont tombés dans l'oubli.

Ces pierres dissimulées sous le lierre ou le sable des déserts sont un monument non seulement de la puissance des forts mais aussi du travail anonyme, du moindre geste accompli autrefois en ces lieux par l'artisan. En chacune de ces pierres se trouvent concentrés le tumulte de carrières oubliées, les dangers d'itinéraires disparus par les terres et les mers, le grouillement des villes portuaires, les plans des maîtres d'oeuvre et le fardeau des corvées, l'esprit, le sang et la sueur de races depuis longtemps éteintes. Elles sont le symbole de cette unité si profonde de la vie que le jour ne dévoile que rarement.

Aussi tout esprit qui possède le sens de l'histoire se trouve-t-il attiré par ces lieux où la tristesse et l'orgueil se combinent étrangement : tristesse devant la nature éphémère de tous les efforts humains, orgueil devant la volonté qui, pourtant, cherche sans cesse à exprimer par ses symboles son appartenance à l'impérissable.

Or cette volonté vit aussi en nous et dans notre activité. <sup>1</sup>

C'est aussi le texte d'un chef de guerre. La nuit des temps autorise une reconstruction du passé telle qu'elle est un appel au "triomphe de la volonté". Entendons qu'il s'agit d'une volonté "organique" capable de s'opposer à la diversité anarchique des "intentions". Si nous sommes entrés dans un processus de Mobilisation générale nous, les modernes, seront sans site, sans histoire, sans monument si nous nous satisfaisons d'une Mobilisation sans Figure et entièrement vouée à la sécurité individuelle. La Figure du Travailleur, qui réunit l'ouvrier et le soldat, permet tout un jeu d'allusions et d'aller-et-retours entre le thème de la guerre et celui de l'architecture. Le guerrier subvertit la morale "bourgeoise" de la sécurité. En ce sens il oeuvre pour la Domination. Une architecture qui est en même temps un symbole d'"appartenance à l'impérissable" constitue un environnement favorable à cet esprit de sacrifice.

Le temps, cependant, n'est pas encore venu.

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 95 et 96.

"L'extraordinaire entreprise d'armement que l'on observe dans tous les espaces et dans tous les domaines de la vie montre bien que l'homme est disposé à accomplir ce travail. - A savoir l'établissement d'un nouvel ordre mondial fondé sur la Domination - Voilà ce qui remplit d'espoir chacun de ceux qui aiment l'homme au plus profond de leur coeur."<sup>1</sup>

En attendant, et comme s'il s'agissait de se convaincre que le désordre régnant est constructif et non destructif ou simplement relevant d'une forme d'anarchie, notre époque est un vaste chantier :

"Il tient au caractère de chantier de notre paysage que nous ne puissions prendre le risque de bâtir pour mille ans."<sup>2</sup>

La formule "bâtir pour mille ans" aura, on le sait, une immense fortune sous le nazisme. La réserve et la restriction jüngeriennes vont disparaître derrière le défi et le "bluff" nazis. Speer et quelques autres vont se faire les artisans particulièrement "volontaires" d'un paysage digne des mondes disparus les plus sublimes. On rêve même, et pas seulement pour s'arranger avec la défaite qui va dès 1941 s'annoncer, des ruines magnifiques que le nouveau Reich léguera à son tour à l'humanité. Nous ne savons pas dans quelle mesure la théorie rieglienne de l'histoire de l'art a pu être enrôlée par les doctrinaires du Reich. Le texte du *Denkmalkultus* nous apparaît cependant trop relativiste et trop favorable à la modernité pour avoir pu être mobilisé sans subir de déformations. Le concept de *Kunstwollen* nous semble rencontrer toutefois un écho, peut-être involontaire, dans le discours jüngerien. Certes, il ne s'agit pas d'un simple vouloir-désir esthétique, mais d'une Volonté d'affiguration, de façonnage de la matière première même du "globe terrestre". La "volonté d'art", si elle est aussi un désir, est alors désir de la Figure et de la Domination.

Y-a-t'il cependant un sens "jüngerien" à la défaite *militaire* du nazisme? Certes Jünger n'a pas développé de doctrine proprement raciste et si on peut le dire fasciste il n'a pas été véritablement nazi. Sa doctrine est

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 113.

<sup>2</sup> *ibid.*, page 233.

cependant parfaitement convergente à de nombreux aspects de l'idéologie hitlérienne. Faut-il alors simplement constaté, cinquante après la tragédie, que le monde n'était pas encore prêt pour la Domination autrement dit qu'il est encore ce vaste chantier que seul le caractère pressé et la volonté d'instrumentalisation de l'idéologie nazie ont pu croire enfin ouvert et illuminé par la Figure?

Bref, le monde libéral et démocratique aurait été trop mesquin, trop plein de ressentiment à l'égard des "chères têtes blondes" de la race supérieure. Mais regardons la de près cette "race supérieure". Les SS, de par leur entraînement, leur préparation, leurs "valeurs" auraient pu faire croire qu'ils se seraient approché au plus près d'un idéal illuminé par la Figure. Mais voilà, la Domination, ces guerriers l'auront surtout exercé sur des hommes, des femmes, des enfants et des vieillards sans armes et que de longs trajets en train affaiblissaient et désespéraient. La "noblesse du mouvement" - il s'agit là d'une expression empruntée à Heidegger - n'aura servi d'emblée, semble-t-il, que certains des pires calculs haineux que le ressentiment ait été capable de dicter.

Cette abjection n'est pas seulement circonstancielle; elle n'est pas seulement le fait d'une précipitation ou d'une incompréhension. Elle est la vérité même d'une reconstruction mythique de l'histoire. L'esthétisation du politique n'était pas qu'un thème idéologique ou une qu'une consigne scénographique à propos du "paysage" elle était aussi une pensée, elle était aussi *dans* la pensée. Comme erreur, peut-être, dans l'interprétation de "l'échelle-monde" de la problématique de la modernité. Un "temps du monument" n'était pas encore venu pour Jünger. Mais s'agit-il de le désirer tel qu'il se l'est représenté en 1932?

"...même les plus ambitieuses constructions qu'a produites notre temps manquent de ce caractère monumental qui est un symbole d'éternité. On pourrait démontrer cela jusque dans le plus petit détail, jusque dans le choix des matériaux de construction - mais un simple regard sur n'importe quel bâtiment suffit à le confirmer." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 233.

Ce caractère monumental, qu'il appelle de ses vœux, devra être sous l'autorité de la Figure et comme exercice de la Domination à l'échelle des sites et des paysages. Car l'état actuel de l'architecture est pitoyable :

"A une époque qui se contentait de recopier les grands modèles du passé dans le style des jeux de construction en a succédé une autre dont le total manque d'instinct se trahit dans sa tentative pour construire des églises chrétiennes avec les moyens de la technique moderne, et donc avec des moyens typiquement antichrétiens. Voilà des efforts qui, si j'ose dire, mentent jusqu'à leur dernière brique. La plus ample tentative en ce sens, la construction de la *Sagrada Família* à Barcelone a engendré un monstre romantique, et ce que l'on peut observer aujourd'hui en Allemagne comme efforts du même genre relève des arts appliqués, c'est-à-dire de cette forme particulière d'impuissance qui dissimule son incapacité sous le masque de l'objectivité. Ces bâtiments éveillent l'impression qu'ils ont été édifiés dès le départ dans un but de sécularisation. En particulier, le fameux béton armé est un matériau typique des chantiers où s'est ainsi dire accomplie la totale dissolution de la pierre de taille en mortier - matériau merveilleusement approprié à la construction des retranchements mais non des églises."<sup>1</sup>

*Arts appliqués*, c'est-à-dire soumission totale d'une éventuelle figure aux concepts pratiques et aux signes; *mortier*, c'est-à-dire matériau même de l'idéal de sécurité - les "retranchements" - et non de l'entaille affigurante sont caractéristiques du véritable déni d'architecture et de monument qui est celui d'un monde en chantier mais sans véritable destination et projet. On demeure, même quand on fait des églises, dans le séculier. On méconnaît l'impérissable et l'éternité comme symboles de la Domination. Bref, on est *dominé* par la vie elle-même.

"Ce qui manque à nos bâtiments, c'est précisément la Figure, c'est la métaphysique, c'est cette vraie grandeur qu'on ne saurait obtenir de force, ni par la volonté de puissance, ni par la volonté de foi. "<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 234.

<sup>2</sup> *ibid.*, page 235.

Certes, il y a une volonté d'art chez Jünger, mais elle doit elle-même être portée par la Figure. Elle en est comme l'expression et ne saurait être une "volonté volontaire". La Figure est la condition pour que nous cessions d'être dominé et ballotté par la variabilité des moyens ou d'invoquer de manière symptomatique la volonté de puissance elle-même.

"L'incapacité à bâtir réellement, de même que l'inaptitude à une économie authentique se trouvent donc en étroite liaison avec la variabilité des moyens. Il faut cependant avoir bien conscience que cette variabilité n'existe pas en soi mais qu'elle n'est rien d'autre qu'un signe que la technique ne se trouve pas encore dans un rapport de service indubitable - ou, en d'autres termes, que la Domination ne s'est pas encore réalisée."<sup>1</sup>

Si nous devons lire le texte de Jünger comme le texte se propose lui-même à la lecture nous devrions :

a) accepter de transposer à l'échelle du monde ce qui vaut pour les "paradis" et se plaindre de ce qu'il n'est pas affiguré en une totalité;

b) attendre du pouvoir même de la technique qu'il se soumette à un impératif de Domination comme source de l'unification affigurante de la totalité;

c) ne voir dans la variabilité des moyens aucune valeur spécifique mais seulement le symptôme du fait que "notre espace ressemble à un monstrueux atelier de forgeron."

Alors, en effet, l'évidence de ce que le regard aperçoit n'en est que plus forte :

"Il ne peut échapper au regard qu'on ne vise aucunement ici à engendrer des oeuvres durables, comme nous l'admirons dans les édifices des Anciens, ou même au sens où l'art cherche à produire un

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 235.



langage des formes qui soit valable. Au contraire, tout moyen présente un caractère provisoire, un caractère de chantier, et il est destiné à un emploi éphémère.

A cette situation correspond le fait que notre paysage apparaît comme un paysage de transition."<sup>1</sup>

L'expression "édifices des Anciens" n'est pas une simple image : ces Anciens sont *nos* anciens et nous ont légué des exemples à suivre. Au regard de la signification et des vertus qui sont prêtées à ces édifices "édifiants" ce qui, ailleurs, a pu apparaître comme le signe certain et prometteur d'un nouveau monde est dénoncé et ramené à un statut transitoire.

"Il n'y a aucune stabilité des formes; toutes les forces sont continuellement modelées par une agitation dynamique. Il n'y a aucune constance des moyens; rien n'est constant sinon la croissance de la courbe des performances qui jette aujourd'hui à la ferraille l'instrument encore insurpassable hier. Il n'y a donc pas non plus de constance de l'architecture, du mode de vie, de l'économie - qui toutes dépendent d'une constance des moyens semblables à celle qui est propre à la hache, à l'arc, à la voile ou à la charrue."<sup>2</sup>

Il semble effectivement que Jünger n'ait pas voulu voir en quoi la révolution technologique était précisément une révolution et non pas simplement une période de recherche transitoire qu'on pourrait imaginer tendue téléologiquement vers la Figure et la Domination.

S'il y a un "nouveau monde", pour Jünger, il ne peut être qu'un "nouvel ordre mondial". Par "ordre" il faut entendre cela même qui est formellement dans la continuité des cultures et des civilisations prestigieuses du passé. Elles ont été créatrices d'ordre. Par "mondial" ceci qu'on ne peut accepter le caractère actuel de chantier et de destruction du paysage que dans la perspective d'une mondialisation de la Figure et de la Domination. Le caractère dynamique de la situation présente est si enivrant

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 215.

<sup>2</sup> *ibid.*, page 215.

que les hommes pourraient être victimes d'un "oubli de l'ordre" et qu'en étant temporairement privés d'autorité ils dépenseraient leurs énergies sur un chantier sans *fin*. Les "édifices des Anciens", les "monuments" se constituent alors comme des injonctions non à un "devoir de mémoire" mais à un "devoir de Figure". En attendant :

"... voit-on disparaître des générations qui ne laissent derrière elles ni épargne, ni monuments, mais uniquement un certain stade, un repère du niveau de mobilisation".<sup>1</sup>

Certes la notion de génération est ici bien commode pour masquer le caractère extrêmement divisé et hiérarchisé de la plupart des sociétés "à paradis". Il nous semble impossible de trancher, dans l'absolu d'un ciel éthiquement clair, ce qui est préférable : ou bien des sociétés très hiérarchisées mais pratiquant une forme d'intégration en créant un patrimoine vivant convaincant et "admirable"; ou bien des sociétés moins rigides verticalement, sans grande capacité à léguer un "style" digne des Anciens mais permettant l'accès au bien-être du plus grand nombre. Il n'y a pas en fait "à trancher" mais à entendre et à interpréter l'histoire et le monde qui viennent. En acceptant, pourquoi pas, la refonte voire la destruction des plus vénérables et plus anciennes catégories de pensée. Pourquoi la variabilité des moyens ne serait-elle que négative? Pourquoi le processus actuel ne devrait-il être qu'une transition vers un nouveau mode de Domination? Pourquoi l'éphémère serait-il la "peste" de l'architecture voire de l'art en général? Concernant ce dernier point, par exemple, la modernité c'est aussi de nouvelles échelles d'observation, de nouvelles comparaisons et estimations, de nouvelles relativisations. Ce "globe terrestre" dont aime à parler si souvent Jünger est désormais représenté dans la perspective d'une histoire naturelle où quelques milliers d'années de monuments d'architecture apparaissent d'une désarmante brièveté. Qu'est-ce qui fait repère? De quelles formes de constance l'homme moderne a-t-il besoin? Et puisque nous vivons dans un monde dynamique où la rythmique l'emporte sur l'harmonique pourquoi ne pas admettre que

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 216

certaines formes d'art, qui ne "tiennent pas la route" devant les monuments les plus vénérables, ne seront pas les monuments de demain?

Nous avons parlé de l'accès au bien-être. Notons précisément que chez Jünger, et bien qu'il vante la qualité multisensible des "paradis", le regard et l'oeil sont privilégiés. Mais pendant combien de temps peut-on ravir, voire abuser, le regard d'un corps amoindri, souffrant de mille maux et confronté à une brièveté scandaleuse de l'existence?

Mais il faut choisir, pour Jünger, entre la forge et le musée. Et là qui croit gagner son pari ne fait que le perdre :

"Cette relation provisoire se manifeste clairement dans l'aspect confus et désordonné qui caractérise le paysage technique depuis plus de cent ans. Ce spectacle blessant pour l'oeil n'est pas seulement provoqué par la destruction des paysages naturels et culturels - il s'explique par l'état inachevé de la technique elle-même. Ces villes avec leurs fils et leurs vapeurs, avec leur bruit et leur poussière, avec leur pagaïe de fourmilière, avec leur enchevêtrement d'architectures et leurs nouveautés qui leur confèrent tous les dix ans un nouveau visage sont de gigantesques chantiers de formes - mais elles-mêmes ne possèdent aucune forme. Elles manquent de style, si l'on refuse de considérer l'anarchie comme un type de style particulier. En fait il y a aujourd'hui, quand on parle de villes, deux manières de les apprécier : on les pense soit en tant que musées, soit en tant que forges."<sup>1</sup>

Et la forge n'est ni la carrière ni la maçonnerie. Jünger nous fait entendre des coups de marteaux au timbre si métallique qu'il nous convaint que, pour l'instant du moins, il n'y a pas de véritable architecture mais seulement des locomotives, des ponts, des bateaux, des automobiles, des tuyauteries, des gazomètres. Du ferreux, de l'oxydable, du jetable. Des hangars, des station-services, des "grandes surfaces".

Quant au musée : l'architecture n'est plus vivante. Telle église est un "monument historique", telle fraction d'un plan urbain un morceau de "vieille ville". Les hommes sont mobilisés, ce qui ne signifie pas

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 216.

nomadisés. Ils sont coupés violemment de la constance vivante de l'architecture, arrachés à leur appartenance à l'impérissable.

Dans son livre sur l'architecture Hegel citait Goethe :

"Qu'est-ce que le sacré?" demande Goethe dans un distique. Il répond : "C'est ce qui lie ensemble un grand nombre d'âmes." C'est en ce sens que nous pouvons dire que c'est le sacré, avec cette finalité de rassemblement et en ce qu'il est ce rassemblement, qui a constitué le premier contenu de l'architecture autonome."<sup>1</sup> (II 264)

Les hommes ne sont plus rassemblés, mais mobilisés; le sacré s'est retiré et avec lui l'architecture initiée par l'autonomie du symbolique :

"On ne se rassemble plus, on défile ensemble. On n'appartient plus à une association ou à un parti mais à un mouvement ou à un groupe de partisans."<sup>2</sup>

Ce n'est pas seulement que la frontière entre la vision idéale de Jünger et le nazisme ne pouvait être qu'aisément franchie. Les grands crimes contre l'humanité ont toujours besoin d'une façade, d'un maquillage. Les criminels visent par ailleurs autant à dissimuler leur forfait qu'à créer le trouble, qu'à instiller le doute dans l'esprit même des exécutants, sur la nature précisément criminelle de leurs actes. Les précautions prises par Jünger pour se démarquer d'un racisme et d'un biologisme ne l'ont pas protégé d'un enrôlement massif de certains de ces thèmes. Celui de la "mobilisation générale" et de son caractère destructeur mais transitoire était comme prédestiné à une utilisation criminelle. L'ironie fut non seulement tragique, mais aussi monstrueuse et abjecte. La technique moderne, pour Jünger, était incompatible avec le christianisme. Elle fut cependant mise au service d'une "solution finale" qui ne put espérer en la réalisation de son programme qu'en prenant appui sur la tradition de haine antijudaïque de certaines formes de christianisation.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Cours d'esthétique*, Aubier, Paris 1996. Tome II, page 264.

<sup>2</sup> Ernst Jünger, *op. cité*, page 137.

Telle est aussi la face "gothique" d'un système qui fut par ailleurs officiellement épris de néoclassicisme.

Albert Speer est le concepteur du "Reichsparteitag-Geländes" de Nuremberg. Certes le "champ de guerre" se présente bien comme un espace destiné au rassemblement. Mais ce mode de "rassemblement" renvoie plutôt à une volonté, et à une volonté de puissance interprétée en termes de volonté de pouvoir, qu'à un effet d'une Figure de la Domination. Les "rassemblés" l'ont été par mobilisation et leur rassemblement n'est qu'une forme momentanée d'un défilé. Au reste ils ne sont pas tant rassemblés comme "âmes" que comme "pierres" dans une vaste métaphore idéologique et architecturale puisqu'aussi bien, selon le mot de Hitler :

"Quand des peuples vivent intérieurement de grandes époques, ils façonnent aussi extérieurement cette époque. Votre mot est alors plus convaincant que s'il était parlé : c'est un mot en pierre!"<sup>1</sup>

*Le Travailleur* est le titre d'un livre de Ernst Jünger. Ce livre opère un diagnostic et propose sinon un remède du moins une "destination". Le désordre de la société moderne est un transit vers une nouvelle Figure et vers un style correspondant au nouvel ordre mondial d'une Domination issue de la technique. Les "monuments" ne sont autre chose que des "débris d'images fracassées" qu'à la condition d'être rapportés au monde organique et total dont ils sont les symboles d'impérissabilité. Les "monuments historiques" sont absurdes pour la raison que le regard historien, qui s'efforce de penser ce qui "a été et n'est plus" (Riegl), ne sympathise pas vraiment avec ce message d'éternité. La littérature jüngerienne se révolte contre cet esprit de musée. Elle croit aller au secours de l'architecture en mettant l'homme moderne non pas devant ses responsabilités de conservateur mais devant ses responsabilités de "Dominateur". Les monuments ne sont que ce qui fait signe de la venue d'une nouvelle Figure.

---

<sup>1</sup> "Wenn Völker grosse Zeiten innerlich erleben, so gestalten sie diese Zeiten auch äusserlich. Ihr Wort ist dann überzeugender als das gesprochene : Es ist das Wort aus Stein!" (*Das Bauen im neuen Reich*, Bayreuth 1942. Page 10)

Un siècle auparavant Victor Hugo, dans un "livre cathédrale", avait pourtant annoncé : "Ceci tuera cela!". Et s'était lancé dans une campagne littéraire contre les vandales.

#### 4. Victor Hugo : défendre et protéger par cela même qui tue

C'est un siècle avant Jünger que le "temps du monument" s'est révélé à Victor Hugo. Et les circonstances historiques auxquelles l'auteur de *Notre-Dame de Paris* fut confronté sont à maints égards exceptionnelles. Que la *Restauration*, comme son nom ne l'indique pas, ait été une période de vandalisme architectural et de restauration abusive, fait pour le moins signe de l'extrême "encombrement" que le siècle historique par excellence, le XIX<sup>e</sup> siècle, a connu dans "son époque", dans "son présent". La première impression est au reste que les profonds bouleversements qui affectent alors la société et la culture vont d'abord mettre rudement à l'épreuve de multiples attitudes et certitudes. Ce XIX<sup>e</sup> siècle fut aussi le siècle de la bêtise comme si, dans les flots tumultueux du devenir qui emportent peu à peu l'ancien monde, il était un peu plus qu'à d'autres époques difficile d'acquérir quelque pertinence et de conserver sa lucidité. Les écrivains, qui n'ont plus à faire les louanges du Prince, sont des observateurs impitoyables du phénomène.

"Il s'agit d'agrandir le carré aux choux et de faire disparaître un monument féodal. Les voilà qui mettent en commun tout ce qu'ils savent de grands mots, depuis quinze ans qu'ils se font anucher le Constitutionnel par le magister de leur village. Ils se cotisent. Les bonnes raisons pleuvent. L'un a argué la féodalité, et s'y tient; l'autre allègue la dîme; l'autre la corvée; l'autre les serfs qui battaient l'eau des fossés pour faire taire les grenouilles; un cinquième, le droit de jambage et de cuisson; un sixième, les éternels prêtres et les éternels nobles; un autre, les horreurs de la Saint-Barthélémy; un autre, qui est probablement avocat, les jésuites; puis ceci, puis cela, puis encore cela et ceci; et tout est dit, la tour de Louis d'Outremer est condamnée."<sup>1</sup>

La scène est saisissante car elle est celle d'un procès fait à des pierres. Jeanne d'Arc a pu se défendre par la parole et elle le fit d'une manière qui nous bouleverse encore et continue de faire honte à ses bourreaux. Certains animaux, au cours de leur procès, ont pu peut-être donner quelque ruade ou pousser quelques cris de terreur. La tour de Louis d'Outremer ne pouvait ni rien faire ni rien dire.

"Ainsi, pour jeter bas cette statue de Louis d'Outremer, presque contemporaine des tours romaines de l'ancienne Bibrax, pour faire ce que n'avaient fait ni béliers, ni balistes, ni scorpions, ni catapultes, ni haches, ni dolabres, ni engins, ni bombardes, ni serpentines, ni fauconneaux, ni couleuvrines, ni les boulets de fer des forges de Creil, ni les pierres à bombe des carrières de Péronne, ni le canon, ni le tonnerre, ni la tempête, ni la bataille, ni le feu des hommes, ni le feu du ciel, il a suffi au dix-neuvième siècle, merveilleux progrès! d'une plume d'oie, promenée à peu près au hasard sur une feuille de papier par quelques infiniments petits! méchante plume d'un conseil municipal du vingtième ordre, plume qui formule boiteusement les feftas imbéciles d'un divan de paysans! plume imperceptible du sénat de Lilliput! plume qui fait des fautes de français! plume qui ne sait pas l'orthographe! plume qui, à coup sûr, a tracé plus de croix que de signatures au bas de l'inepte arrêté!

---

<sup>1</sup> Hugo Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Callimard/Folio 1966, page 653.



Et la tour a été démolie!"<sup>1</sup>

"Voyez, pourrait dire Jünger qui n'aimait pourtant pas beaucoup les "monuments", ce qui arrive quand il n'y a plus ni Figure ni Domination!" Les juges de ce procès caricatural n'appartiennent plus au même monde que celui de la tour. Et celle-ci n'est *défendue* par personne. Ce que nous fait découvrir Victor Hugo c'est l'extraordinaire fragilité et solitude de cela même qui, *en son temps*, a été une redoutable pièce de défense. Une simple décision bureaucratique, prise par des ignorants et des illettrés, suffit à décider de son sort. Un siècle et demi plus tard nous devinons ce que Victor Hugo *savait*. Les plus grands crimes s'organisent dans des bureaux. La plume peut être tueuse même quand son emploi se réduit rituellement au fait d'apposer en analphabète une simple croix en guise de signature.

A l'opposé d'un Jünger Hugo avait la certitude que l'architecture, en tant qu'art social total, était morte :

"S'il est vrai, comme nous le croyons, que l'architecture, seule entre tous les arts, n'ait plus d'avenir, employez vos millions à conserver, à entretenir, à éterniser les monuments nationaux et historiques qui appartiennent à l'Etat, et à racheter ceux qui sont aux particuliers. La rançon sera modique. Vous les aurez à bon marché. Tel propriétaire ignorant vendra la Parthénon pour le prix de la pierre."<sup>2</sup>

Cette croyance hugolienne en une mort de l'architecture s'organise autour du motif principal d'une continuité historique fondamentale entre architecture et littérature. La "compassion" d'Hugo pour les monuments semble ainsi relever tout d'abord d'un sentiment de dette d'un écrivain envers un art ancestral et fondateur. Le "ceci tuera cela" est l'annonce de ce que la "crise de l'architecture" n'est pas un phénomène passager mais l'expression même d'une relève de l'architecture par la littérature.

"Ainsi, jusqu'à Gutenberg, l'architecture est l'écriture principale, l'écriture universelle. Ce livre granitique commencé par l'Orient,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 654.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 660.

continué par l'antiquité grecque et romaine, le moyen âge en a écrit la dernière page".<sup>1</sup>

Hugo est persuadé que ce qui fait la grandeur des édifices du passé, grandeur qui nous prend aujourd'hui architecturalement si facilement en défaut, tient au fait qu'ils étaient les premiers grands livres qu'il ait été donné de lire à propos de la "structure du monde". Il ne fait pas de doute que l'invention de l'imprimerie, en permettant la grande diffusion du livre, réalise les objectifs qui ont toujours été ceux de l'architecture. Certes la beauté de l'architecture peut être sublime, mais elle est toujours la beauté d'un monde dont elle a pour mission de symboliser l'ordre. Cela signifie que la plus grande beauté architecturale n'a jamais été gratuite et qu'elle a toujours servi à dire la splendeur même de l'ordre cosmique et politique. Les beautés architecturales ont toujours été en même temps les beautés d'un ordre humain, beautés dont la jouissance était relative à la distance sociale même qu'elles exprimaient. On ne peut imaginer la splendeur d'un édifice sans le discours parallèle sur la laideur, la vulgarité, la grossièreté, la saleté, l'impur.

Or, pour Victor Hugo, si l'architecture se continue dans la littérature et si cette dernière est une forme de laïcisation de la pensée, c'est aussi parce que l'histoire de l'architecture est porteuse d'un sens.

"... on retrouvera sur les trois soeurs aînées, l'architecture hindoue, l'architecture égyptienne, l'architecture romane, le même symbole : c'est-à-dire la théocratie, la caste, l'unité, le dogme, le mythe, Dieu; et pour les trois soeurs cadettes, l'architecture phénicienne, l'architecture grecque, l'architecture gothique, quelle que soit du reste la diversité de forme inhérente à leur nature, la même signification aussi : c'est-à-dire la liberté, le peuple, l'homme." <sup>2</sup>

On remarquera que cette classification n'est précisément pas strictement chronologique. Le temps réellement historique n'est pas celui d'un enchaînement linéaire de faits, mais celui d'une opposition et d'un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 244.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 244.

conflit majeur de conceptions, de pratiques, de traditions politiques et sociales. Ainsi le plus ancien n'est pas seulement le plus anciennement daté. L'architecture dite romane est une *soeur aînée* alors que l'architecture grecque est une *soeur cadette*. Si l'histoire a un sens, ce sens n'emprunte pas strictement l'ordre empirique de succession des événements.

Jünger, qui espère architecturalement en une nouvelle Figure mais n'aime pas les "monuments", a choisi les "soeurs aînées". Hugo, pour qui l'architecture était morte, préférait les "soeurs cadettes" et a contribué à la fondation d'une politique patrimoniale.

"Les caractères généraux de toute architecture théocratique sont l'immutabilité, l'horreur du progrès, la conservation des lignes traditionnelles, la consécration des types primitifs, le pli constant de toutes les formes de l'homme et la nature aux caprices incompréhensibles du symbole. Ce sont des livres ténébreux que les initiés seuls savent déchiffrer. Du reste, toute forme, toute difformité même y a un sens qui la fait inviolable. (...) Les caractères généraux des maçonneries populaires au contraire sont la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel. Elles sont déjà assez détachées de la religion pour songer à leur beauté, pour la soigner, pour corriger sans relâche leur parure de statues ou d'arabesques. Elles sont du siècle. "<sup>1</sup>

En réclamant la sauvegarde des monuments Hugo fait plus que de rendre un hommage convenu aux ancêtres, il éprouve la nécessité de conserver les pièces maîtresses d'un dissensus. La révolution de l'imprimerie a eu lieu, le livre triomphe, la pensée se laïcise et se démocratise. Il n'y aurait plus lieu de croire en la possibilité d'une restauration de la théocratie. Encore faut-il ne pas perdre de vue la mémoire du processus qui conduit aux sociétés actuelles de citoyens-lecteurs. La conservation d'un passé qui, de plus en plus étranger à la "contemporanéité", risquerait autrement de *passer* une fois pour toutes, apparaît comme une chambre d'écho mettant en perspective temporelle le sens actuel du livre. C'est pourquoi ce que le livre semble avoir tué, il lui

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 245.

incombe maintenant d'en faire le thème militant d'une politique de conservation. Le peuple hugolien est un peuple de lecteurs. L'écrivain sait que, sans ce peuple lecteur, il n'existe pas. Il est nécessaire, si l'on veut conserver à cette situation nouvelle toute sa dynamique et toute son inventivité historique, protéger la mémoire du chemin parcouru. Le sens actuel de la lettre ne se délivre pleinement que sur le fond du paysage de la mémoire de cette arche-écriture. Les livres sont sur nos tables comme les monuments sont dans le paysage. De ceux-ci à ceux-là : tel est le destin du citoyen-lecteur.

"(...) L'architecture a été jusqu'au quinzième siècle le registre principal de l'humanité, (...) dans cet intervalle il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice, (...) toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments; (...) le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre."<sup>1</sup>

Ce qui est important ne pouvait pas ne pas être écrit en pierre. Car ce qui est important c'est cela même qu'on veut inscrire dans la durée et transmettre en déjouant les obstacles de l'espace et du temps.

"C'est que toute pensée, soit religieuse, soit philosophique, est intéressée à se perpétuer, c'est que l'idée qui a remué une génération veut en remuer d'autres, et laisser trace. Or quelle immortalité précaire que celle du manuscrit! Qu'un édifice est un livre bien autrement solide, durable et résistant!"<sup>2</sup>

Un manuscrit et un édifice sont des choses uniques. Leurs auteurs peuvent même vouloir signifier de manière particulière ce caractère unique. En procédant, par exemple, à des ornements complexes et de facture exceptionnelle. Supposons maintenant qu'ils aient été conçus pour dire la même chose. Leur sens est identique mais la possibilité de sa diffusion et de sa transmission est différente. Il suffit "d'une torche et d'un Turc" pour

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 246.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 246.

brûler un manuscrit alors qu'il faudra une armée entière pour mettre à bas l'édifice. Certes, à la différence de l'édifice, le manuscrit peut voyager et passer de main en main - même si, pendant longtemps, ces mains furent rares - jusqu'à pénétrer dans des contrées lointaines. Mais combien est grande sa fragilité. Cette différence permet de souligner cependant que le livre-édifice est étroitement lié à un territoire. Ses lecteurs sont en général à demeure et, qu'ils soient ou non initiés, ils restent dans ses parages.

"Au quinzième siècle tout change.

La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg.

*Le livre va tuer l'édifice.*

L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère."<sup>1</sup>

Ces lignes sonnent comme un éloge funèbre à l'adresse de l'architecture. Relayé sans plus tarder par un éloge de la littérature. Ce qui émerveille Hugo c'est que l'impérissabilité de la littérature - elle suppose encore une fois un peuple de lecteurs - est non seulement plus sûre que celle de l'architecture mais aussi en accord profond avec les aspirations à la liberté. Un peuple de lecteurs est un peuple dont les pensées sont libres comme l'air, comme l'air de la littérature elle-même, aussi insaisissables et indestructibles qu'elle.

"Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace.

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 246.

Nous le répétons, qui ne voit que de cette façon elle est bien plus indélébile? De solide qu'elle était elle devient vivace. Elle passe de la durée à l'immortalité. On peut démolir une masse, comment extirper l'ubiquité?"<sup>1</sup>

L'affaire est entendue pour Hugo la littérature réalise en la dépassant l'architecture. Mais l'enthousiasme n'est pas sans quelque angoisse. La littérature a des ennemis parmi lesquels on ne compte pas que des amis de l'architecture. En défendant le "passé" de l'architecture - et le passé - la plume de l'écrivain défend son "avenir" - et l'avenir. Et s'oppose à la plume bureaucratique.

Le "temps du monument" est donc venu. Il est constitué. Il y aurait ainsi, chez Hugo, deux modes d'existence historique d'un art donné. Il est d'abord une forme symbolique dominante et instituante du "monde". Puis, quand cette position dominante s'est effondrée, il requiert qu'il devienne monument.

Ainsi la Renaissance architecturale elle-même est un mythe pour Hugo :

"Aussi voyez comme à partir de la découverte de l'imprimerie l'architecture se dessèche peu à peu, s'atrophie et se dénude. Comme on sent que l'eau baisse, que la sève s'en va, que la pensée des temps et des peuples se retire d'elle! Le refroidissement est à peu près insensible au quinzième siècle, la presse est trop débile encore et soutire tout au plus à la puissante architecture une surabondance de vie. Mais, dès le seizième siècle, la maladie de l'architecture est visible; elle n'exprime déjà plus essentiellement la société; elle se fait misérablement art classique; de gauloise, d'européenne, d'indigène, elle devient grecque et romaine, de vraie et de moderne, pseudo-antique. (...)

C'est ce soleil couchant que nous prenons pour une aurore"<sup>2</sup>.

Un siècle avant la prise de pouvoir, en Allemagne, de certains lecteurs de Jünger, ces phrases devaient avoir quelque chose de choquant.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 247.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 248.

Elles nous surprennent aujourd'hui par leur lucidité. Le mythe "architectural" de la Renaissance a quelque vraisemblance. Mais le spectacle offert par les autodafés dont furent victimes les livres "dégénérés", et cela sous la direction de l'auteur de "...c'est un mot en pierre!", nous plonge encore dans la désolation. Il est vrai que même *Mein Kampf*, ne serait-ce que par son titre, se présente comme un livre "monument", un livre de pierres. Une tombe de mots et de "pensées".

"Qu'on ne s'y trompe pas, écrivait pourtant Hugo, l'architecture est morte, morte sans retour, tuée par le livre imprimé, tuée parce qu'elle dure moins, tuée parce qu'elle coûte cher. (...) Ce n'est pas à dire que l'architecture n'aura pas encore ça et là un beau monument, un chef-d'oeuvre isolé. (...) Le grand accident d'un architecte de génie pourra survenir au vingtième siècle, comme celui de Dante au treizième. Mais l'architecture ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant. Le grand poème, le grand oeuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera."<sup>1</sup>

Un des traits de la folie nazie aura donc été de croire souhaitable et possible la restauration de l'architecture comme *art social total*. Comme une religion moderne de pierre opposée aux religions archaïques du livre. Un art mort aux commandes d'une oeuvre de mort.

Mais "l'architecture n'est plus qu'un art comme un autre" (Hugo). Il y aura les oeuvres exceptionnelles du génie, la routine fonctionnaliste, les pastiches. Et puis les monuments pour perdre le moins possible de cet âge où l'architecture nous disait encore quelque chose d'essentiel sur nous-mêmes.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 251 et 252.





## 5. Alain, ou l'écriture réconciliée I

Ce n'est pas qu'Alain, styliste exigeant, ait été brouillé avec l'écriture. Mais l'art de l'écrivain, et d'un écrivain qui contemple et médite, s'expose aux dangers qui guette les arts "non populaires". L'*Avant-propos* du *Système des Beaux-Arts* contient à ce sujet une précieuse indication :

"Au sujet de la doctrine de Kant il suffisait d'avertir que je m'y accorde toujours en ce qui suit, sans avoir jamais à l'invoquer. J'ai dû procéder autrement à l'égard d'une idée directrice non moins importante, que j'ai trouvée en Descartes, mais que le Prince de l'Entendement n'a nullement approchée du présent sujet. Je veux parler de l'imagination comme fonction ou puissance humaine, mais essentiellement définie par le mécanisme et les affections du corps humain."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alain, *Les arts et les Dieux*, Paris, Gallimard (Pléiade) 1958, page 218.

L'annonce laisse pressentir ce qui, du kantisme d'Alain, se trouvera infléchi par une telle doctrine de l'imagination. Le "libre jeu de l'imagination et de l'entendement", notamment, ne saurait se déployer sans le concours du corps. Mais, surtout, il est possible de retrouver les termes de quelques syllogismes. Les oeuvres de l'art ne sont pas sans effet, éthique aussi bien qu'esthétique. La part d'imagination qui s'y mêle nécessairement est pour beaucoup dans la qualité et la valeur de cet effet. Et si l'imagination est "essentiellement définie par le mécanisme et les affections du corps humain" alors quelque chose vient du corps qui, transitant par l'imagination, est appelé à jouer un rôle déterminant dans la production de cet effet.

Mais alors quel "genre de corps" est celui de l'écrivain et du penseur? Quel "genre d'affections" communiquerait-il, par le truchement des oeuvres, au public? A l'évidence, ce corps risque d'être bien peu "populaire", c'est-à-dire risque d'être privé de l'expérience de la résistance et du contact avec la matière. Que vaudraient les pensées et les écrits d'un corps tout entier de rêverie, de retrait et d'absence? L'opposition n'est pas d'essence et il ne pouvait s'agir en aucune manière de suggérer aux "plumitifs" quelque "stage ouvrier". Précisément il y a une identification possible de la pensée avec la rêverie que la pensée elle-même se doit d'abord de refuser. La nécessité du style est un impératif que la pensée pose afin de pouvoir faire l'épreuve de la résistance et de la matière et, par là, d'éviter de sombrer dans le rêve éveillé.

Alain, comme Hugo, dira son admiration pour la cathédrale. Sa plume, toutefois, ne se sent nullement compromise dans un meurtre. Le "mal" qui affecte l'architecture peut affecter la littérature et l'ensemble de la culture. Il suffit pour cela d'imaginer des corps exclusivement "rêvassant". Les monuments ont alors ce premier mérite de nous transmettre ce que furent certains affrontements avec la matière et la pesanteur :

"L'art où la résistance de la chose se fait le plus fortement sentir, c'est l'architecture."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 240.

Certes, il faut sans doute admettre que nous ne saurions revivre une grande époque architecturale. Mais le retrait de l'architecture demeure relatif. Nous aurions tout autant à craindre d'une bureaucratie d'artistes en "rêveurs oisifs". L'exigence de style, qui suppose du courage, fait de l'écrivain un ami, et pas seulement un protecteur, de l'architecture et de ses monuments. Le "temps du monument" témoigne des victoires remportées contre la rêverie oisive et la matière. La cathédrale est aussi un modèle en ce sens que ces victoires ont été remportées avec le concours créatif de multiples artisans, corps de métiers, entreprises et artistes. Au reste ce n'est pas tant la poussée vers le haut et la grandeur des flèches que Alain admire dans la cathédrale que la manière avec laquelle son vaisseau répond aux vagues de la ville. Elle a été un extraordinaire champ d'expérimentations, c'est-à-dire de risques pris avec le réel :

"... c'est l'occasion d'avertir tout artiste qu'il perd son temps à chercher parmi les simples possibles quel serait le plus beau; car aucun possible n'est beau; le réel seul est beau. Faites donc et jugez ensuite".<sup>1</sup>

A la différence des arts en mouvement, qui exigent toujours l'acceptation de quelque tromperie - même si cette tromperie n'est qu'un détour ou un jeu - l'architecture met en scène le réel selon une esthétique de la vérité :

"Retenons toujours que l'architecture est un art qui ne ment point. Cela se traduit d'abord par cette règle que l'utilité doit y être la raison de tout, comme on peut le voir pour la colonnade, qui est un écran contre le soleil, pour l'ogive, qui forme une voûte plus solide que le plein cintre, et pour les arcs-boutants, qui résistent à la poussée des voûtes."<sup>2</sup>

Protéger, supporter, tenir telles sont les fins en vue desquelles l'architecte élabore, expérimente et affine les moyens de son art. Comment

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 341.

l'architecture, qui se fait ici semble-t-il pure technique, figure-t-elle cependant dans un "système des beaux-arts"? L'analyse d'Alain, qui enseigna les "deux esthétiques" - celles de Kant et de Hegel - est originale. Il ne s'est agi ni d'enfermer l'architecture dans un concept kantien d'art appliqué, ni de supposer une séparation hégélienne. Au reste la signification de l'architecture, chez Alain, demeure dans la proximité du signe et, à ce titre, reste fidèle à la règle de l'utilité. Ce qui emporte la construction vers l'architecture (et vers le monument) est une véritable *esthétique de la grandeur*. L'architecture est un art de la grandeur :

"Une des lois de l'architecture serait donc de rendre la grandeur sensible"<sup>1</sup>

Or, nous allons le voir, dans la mesure où cette grandeur, pour être sensible, suppose un "principe de familiarité", elle est celle-là même du *monument* en tant qu'objet solide et durable.

"Mais la solidité et on dirait presque la sincérité des monuments éclate encore mieux par leur grandeur et par leur masse; c'est pourquoi on peut aller jusqu'à dire que la beauté architecturale dépend beaucoup de la masse dressée. C'est presque la seule beauté des Pyramides, et l'on dit que ce n'est pas peu; mais tous les monuments célèbres étonnent dès que l'on s'en approche, par la grandeur des soubassements, qui donne une idée du reste. Et c'est sans doute la raison pour laquelle le monument ne peut être saisi que par l'observateur familier." <sup>2</sup>

Nous pourrions objecter que cette expérience suppose précisément l'existence de choses devenues et appelées "monuments". Elle ne saurait donc constituer l'expérience de l'oeuvre initiale. Les intentions présidant à la conception du Monument Spirituel (selon la terminologie que nous avons employée dans le paragraphe intitulé *Tentative d'exploration d'un labyrinthe temporel* ) nous échappent. Qui plus est, à l'origine, de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 344.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 342.

nombreux monuments n'étaient "ouverts" que selon une étiquette cérémonielle précise. Le principe de familiarité était donc modulé et mis à part quelques voyageurs d'exception comme Hérodote les touristes d'autrefois sacrifiaient sans doute davantage à des activités rituelles, cérémonielles ou diplomatiques qu'à une curiosité de nature esthétique ou anthropologique. Alain ferait donc bien, à partir d'un Monument Sensible (actuel), l'expérience d'une Oeuvre Spirituelle (actuelle). Mais, précisément, nous avons admis qu'une telle expérience n'était pas sans ménager quelque ouverture vers le Monument Spirituel (originel). L'expérience d'Alain de la "grandeur sensible" du monument actuel a une signification anthropologique et philosophique du point de vue même d'une histoire de l'art et de la sensibilité. Le "principe de familiarité" lui-même n'est pas sans nous éclairer sur certains effets, sans doute voulus et attendus, du monument originel sur ceux qui, précisément, avaient la possibilité d'accéder à cette familiarité. Il y aurait lieu, notamment, de tenir compte du degré d'ouverture des monuments (originels) et de distinguer entre des monuments ouverts, peu ouverts et réservés. (Cette distinction a probablement également un sens à l'intérieur de certains monuments dont des salles ou des lieux déterminés pouvaient être ouverts, peu ouverts, réservés voire universellement et strictement interdits.)

Si l'on a en vue le Monument Spirituel la familiarité que les "usagers" avaient avec lui comportait non seulement des différences importantes de degré mais ne constituait qu'une "couche de sens" parmi d'autres. Devenu monument historique, ouvert au tourisme, la familiarité qu'il est possible d'avoir avec lui peut désormais être la condition d'une expérience esthétique réussie, voire d'une expérience esthétique "pure". Elle est possible parce que le monument existe encore, parce qu'il a duré. Mais cela valait également, quoique d'une autre manière, pour les régimes originels de familiarité. Solidité et durée permettent la familiarité et rendent possible la formation "d'habitus" spécifiques. Dans tous les cas il nous semble, qu'il s'agisse donc de l'habitus par intermittence du voyageur, ou de l'habitus de quotidienneté par exemple du prêtre égyptien de l'Antiquité ou du moine tibétain d'aujourd'hui, que l'esthétique de la grandeur avait un sens. Ce que fait le philosophe voyageur c'est de l'isoler et de l'abstraire comme un phénomène spécifique.

Ce qui fait de plus de l'expérience d'Alain une expérience remarquable c'est précisément qu'avec le principe de familiarité il prend toute la distance requise avec "l'imagerie". Autrement dit ses pas ont emboîtés le pas d'innombrables prédécesseurs lesquels n'étaient pas tous des touristes.

"On pourrait dire que le premier aspect d'un monument n'est encore qu'une apparence, surtout lorsqu'on ne se trouve pas assez près des premières assises pour juger de la masse réelle d'après la grandeur et la puissance du corps humain. C'est pourquoi le dessin ne donne aucune idée du monument, même approchée. Il le rabaisse bien plutôt au niveau de l'imagerie par cette invariable apparence, directement opposée à la vertu propre du monument, qui est une réelle source, au contraire, d'apparences innombrables."<sup>1</sup>

D'abord, et pour autant que dans la majorité des cas nous ne pouvons pas emprunter la voie tracée par les anciennes cérémonies ou par les anciens modes d'habitation, il faut oser approcher. Nous ne devons pas tenir le monument à distance mais, au contraire, éprouver la "sensibilité de la grandeur" en impliquant un corps qui ne soit pas celui de la rêverie oisive. Par un bon usage du "temps du monument" le visiteur qu'est Alain esquisse ainsi une véritable éthique de la transmission. Il faut y aller de son corps et non pas d'une vision paresseuse qui n'est qu'une esquivé du réel, qu'une dérobade. La grandeur n'est sensible que pour un corps qui assume sincèrement sa mobilité.

A une époque qui est déjà depuis longtemps celle de "reproductibilité technique" - et la photographie de monuments est un genre presque originel - Alain met en garde contre cette imagerie qui peut "tuer cela". Certes il y a bien le cinéma pour nous permettre d'expérimenter audiovisuellement les multiples enchaînements d'apparences dont le monument est la source. Il y a dans ce domaine d'incontestables réussites. Mais le cinéma nous ramène du côté des arts en mouvements et nous sollicite à cette tromperie à savoir que nous devons faire *comme si* nous n'étions pas face à un écran mais face au monument lui-même. Quoiqu'il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 342.

en soit il s'agit surtout de s'accorder avec des traits qui sont spécifiques à l'architecture et donc, pour autant que faire se peut, "d'aller voir là-bas si elle y est". Sa réalité nous est accessible sans le détour ou sans le concours d'une tromperie. Mais à condition d'y mettre du sien.

Il y a une vertu propre du monument - elle est en réalité celle d'un sujet corporel - et elle consiste en une source "d'apparences innombrables". L'architecture est peut-être morte en tant qu'art social total, mais le monument est bien vivant. A condition de ne pas tarir cette source par une imagerie et par une mauvaise distance, une distance trop lointaine.

"Le pouvoir de durer n'est donc pas ici un caractère accessoire; la solidité nous invite à prendre temps et à revenir. Aussi ce qui plaît d'abord même dans les ruines, c'est cette puissance de durer, plus sensible encore par les blessures du temps." <sup>1</sup>

La dégradation exprime ainsi son contraire : la résistance. Nous savons la dégradation naturelle inéluctable; nous savons souveraines les forces de la nature qui agissent sur les oeuvres humaines. La résistance que l'oeuvre leur oppose n'en est que plus émouvante.

Mais ce pouvoir de durer fait en outre du temps un temps d'habitation, c'est-à-dire un temps où il y a du temps pour le familier. Et ce familier, par le monument, s'ouvre à une grandeur qu'il rend sensible. Le familier ne se referme pas sur le petit, l'étriqué ou le mesquin. De même qu'avec le monument le temps se présente à nous, malgré son irréversibilité, non pas comme une simple suite purement linéaire, mais comme une "puissance de retour"; de même la grandeur se fait-elle sensible et complice du corps qu'elle domine mais aussi sollicite. Et si ce corps ne doit pas se sentir écrasé ou anéanti par la grandeur il doit aussi, et ce n'est pas rien, se sentir exister dans un espace d'exploration.

"Depuis que l'architecture savante a voulu remplacer l'architecture populaire, on a senti, par les effets, qu'il était difficile de construire un beau monument d'après un dessin tracé sur le papier. C'est qu'il faudrait des milliers de dessins pour représenter les aspects d'un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 343.

édifice et le passage d'un aspect à l'autre. Un architecte de grande valeur a pourtant mal terminé une église gothique de Rouen, et je crois deviner pourquoi. Il a dessiné des flèches harmonieuses à voir de loin, et telles qu'un dessin d'architecte peut les représenter; mais le terrain n'offre pas tant de recul, et il fallait compter aussi avec le passant qui lève les yeux sans s'arrêter." <sup>1</sup>

On peut discuter de la manière avec laquelle Alain conçoit le dessin d'architecture savante. Un architecte sensible et "voyant" est un architecte capable de dessiner une "coupe de temps" et pas seulement des contours d'objets. Les dessins que Le Corbusier a fait de l'Acropole, à Athènes, montrent qu'il n'est pas obligatoire de dessiner de manière exactement frontale et à une distance abstraite. La disposition des monuments de l'Acropole ne se laisse saisir dans sa poésie plastique qu'à la condition de dessiner en "résonance" et à l'échelle de la promenade.

Quoiqu'il en soit :

"Chacun a pu remarquer comme les cathédrales se montrent bien au détour des petites rues, et comment les lignes qui s'entrecoupent font soudain apparaître la grandeur. Sous la voûte ces effets de perspective sont encore plus puissants, mais c'est notre mouvement surtout qui, en déplaçant les lignes, creuse comme il faut ces profondeurs."<sup>2</sup>

Que l'architecte savant, "non populaire", apprenne alors à dessiner selon cette règle de la découverte et de la promenade.

"Du dehors aussi la cathédrale s'agrandit, dès qu'on marche, par les déplacements apparents de chaque partie, lesquels sont plus sensibles, comme chacun sait, lorsque les parties lointaines et les plus rapprochées entrecoupent leur forme". <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 343.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 343.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 343.



L'architecture ne suppose pas seulement la possibilité d'une réconciliation, ou d'une harmonie, entre l'attention et le mouvement, elle pose cet accord comme indispensable à la perception de ses valeurs spécifiques. Cet art du solide, du durable, de la constance et de l'immobilité est aussi l'art dont le spectateur doit se faire un observateur corporellement engagé et mobile :

"... le monument s'ouvre si l'on marche et se ferme dès que l'on s'arrête. La beauté architecturale se découvre, se cache, change et s'affirme ainsi; par là elle est intermédiaire entre les arts en mouvements et les arts immobiles."<sup>1</sup>

La première phrase citée est étonnante car elle pourrait tout aussi bien concerner le livre. L'amateur de monument d'architecture apparaît comme une sorte de "proto-lecteur". Certes les anciens cueilleurs et chasseurs ont déjà appris à déchiffrer d'innombrables signes. Mais le monument d'architecture est tout entier un "artefact" et, surtout, il se présente comme un objet bien délimité où le signe et le sens sont concentrés et clarifiés. Alors que les signes lisibles dans la nature sont dispersés et souvent confus le "proto-livre" qu'est le monument est d'abord un lieu de rassemblement, d'exposition et de clarification du signe.

N'est-ce pas au reste avec une majuscule que "monument" est écrit dans le chapitre IV du *Système des Beaux-Arts*?

"Les Monuments sont les premiers écrits, car l'écriture n'est qu'un signe durable."<sup>2</sup>

La lettre s'est faite elle-même monumentale pour dire le monument comme livre premier, comme premier écrit. La sensibilité de la grandeur, qui se présente d'abord comme une qualité esthétique, apparaît maintenant comme doublée d'une sensibilité au sens. Le promeneur, le visiteur ou l'habitué se fait aussi lecteur. Sensibilisé à la grandeur nous le devenons maintenant au sens. Peut-on ainsi reconstituer l'imaginaire d'une telle

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 344.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 347.

vision "lettrée" du monument? Les usagers des monuments, pendant longtemps, n'ont su ni lire ni écrire. Ils ne méconnaissaient pourtant pas les signes. Certains d'entre eux - chamans, chasseurs, navigateurs - étaient même passés maîtres dans l'art de l'interprétation de certaines classes non verbales de signes. Mais avant qu'on inventât les principes économiques d'une transcription des phonèmes, et donc avant qu'on se soit familiarisé avec les finesses de la lecture des "petits signes" arbitraires, tout se passe comme s'il avait fallu d'abord s'initier avec des signes qui, par leur nature comme par leur grandeur, étaient à la portée d'intelligences analphabètes ("an-hiéroglyphiques" ou "an-idéogrammatiques"). Le monument aurait d'abord été une sorte "d'école d'école" et d'esquisse à grande échelle de ce qui deviendra livre ou rouleau. Et ces premiers livres, ne peut-on pas les imaginer à leur tour comme des "mémoires" de ce qui se passait et se pensait dans le monument, c'est-à-dire comme des actes de "monumentalisation" de la densité et de la richesse des expériences de sens permises, suggérées et articulées par le monument?

Le monument ne remplit pas alors son rôle s'il n'est qu'une sorte de mirage formel. Il se doit d'être autant visible que lisible.

"... sans doute le rapport de la hauteur à la base, dans un édifice bien équilibré, rappelle toujours les premiers tombeaux. Ce genre de signe frappe plus par sa masse que par sa hauteur, comme il est visible dans les cathédrales qui, vues de loin, ont pour base toute la ville; on peut voir dans Amiens, dans Bourges, dans Soissons, mais moins frappant, ce juste rapport entre la forme de la ville et celle de la cathédrale. Et ce signe de pierre est bien expressif quand on l'aperçoit à travers les feuillages; cette masse qui arrête la lumière est mieux vue qu'une flèche ambitieuse."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 347.

## 6. Alain, ou l'écriture réconciliée II.

Nous avons vu comment, dans son *Système des Beaux-Arts*, Alain avait rapproché ce que Victor Hugo, tout en invitant l'écrivain à se faire le défenseur du patrimoine, avait opposé. Il ne suffisait pas cependant de jeter entre littérature et architecture le pont du signe, il fallait aussi prendre la mesure de ce qui, en fondant leur spécificité langagière, permettait de penser leur *éternelle* contemporanéité. Le triomphe du livre - peut-être est-ce au reste un triomphe fragile et provisoire - ne doit pas nous masquer en quoi il y a une irremplaçable temporalité monumentale. De même qu'une poésie ne survit pas à son remplacement par une explication en prose, de même le signe architectural possède une valeur propre pour laquelle il ne peut exister que des traductions réductrices et "traîtres".

"J'ai a traité maintenant de l'architecture comme signe. Signe de l'homme. Le plus puissant langage, sans contredit. (...) Nous sommes

préparés assez bien, par l'étude des premiers arts, à ne pas nous tromper sur le sens de ses grands signes qui couvrent la terre, et qui sont comme le langage des peuples à eux-mêmes."<sup>1</sup>

Un cercle de pierres autour d'un foyer, une hutte, une pierre dressée, un village de terre; un théâtre, un cirque, une église, une ville sont des signes manifestes d'humanité. Ces faits d'architecture constituent un langage parce que, étant comme tels des signes d'humanité, ils s'articulent et se mettent en ordre selon des motifs qui les détaillent, les composent et les qualifient.

"Les édifices ont un sens bien clair, comme les mots".<sup>2</sup>

Mais ils font des phrases et des textes où la vie, se composant avec elle-même, ne cesse d'inventer et de diversifier les modes d'être-ensemble. Ils sont par ailleurs calligraphiés différemment et "prononcés" avec des couleurs et des timbres variés.

Ce puissant langage, pour Alain, a des justifications fondamentales qui ne peuvent en aucun cas autoriser sa réduction à une littérature primitive ou archaïque. Certes la mort de l'architecture, pour Victor Hugo, n'était pas une mort absolue. Elle n'est que la mort de l'architecture comme langage absolu, comme art social total. Il est indéniable que la diffusion du livre et la généralisation des pratiques de lecture a modifié et redistribué en profondeur le champ social des signes. Mais, pour Alain, l'architecture est douée d'un pouvoir sémiotique qui n'a pas son équivalent ni en termes de lettres ni en termes d'images. Les événements du 11 septembre 2001 montrent que l'extraordinaire puissance de frappe des images - laquelle aura également des effets durables sur la manière de parler et de dire quelque chose du monde qui vient - a puisé directement à la puissance même du langage de l'architecture. L'attaque improbable contre les tours, leur rapide effondrement babélien, l'ampleur de la catastrophe humaine a fait resurgir, et comme sur un mode négatif, toute la puissance synthétique

---

<sup>1</sup> Alain, *Les arts et les Dieux*, Paris, Gallimard (Pléiade) 1958, page 564.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 564.

du signe architectural. La fin des *twin sisters* ne pouvait être qu'une fin de monde.

"Chose digne de remarque, c'est maintenant l'absence humaine, dans le monument, c'est la trace humaine qui va parler. Mais non point parler; plutôt signifier quelque idée que le langage ne peut traduire. On nomme analytique le langage ordinaire, et à juste titre, par ceci qu'il représente dans la succession ce qui est ensemble. Par opposition, nous nommons synthétique ou indivisible, ou, comme je disais, absolu, ce langage propre aux grands caractères de l'architecture." <sup>1</sup>

"Langage absolu". C'est dire que le temps du monument n'est pas le temps de la succession ordonnée et articulée, mais le temps même de cet être-ensemble qui préside à l'activité sociale. Metteurs en scène et acteurs, pour monter une représentation théâtrale, ont recours au langage ordinaire, analytique, pour expliciter le texte et clarifier le jeu ainsi que la mise en scène. Cette activité peut se faire pratiquement n'importe où. Lorsque le spectacle commence ce langage analytique reflue dans les coulisses ou dans les fosses. Le texte théâtral lui-même est sollicité dans sa force poétique. Auteur(s), acteurs et spectateurs participent à un même rituel "synthétique". Ce moment doit précisément être une réussite qualitative. L'amateur éclairé lui-même calmera sa vigilance critique et jouera le jeu de l'événement collectif. C'est après coup que viendront les commentaires, les explications, les critiques. Certes, la pièce peut être également jouée théoriquement n'importe où. Mais l'architecture d'un théâtre sera un don inestimable fait au désir d'être-ensemble pour assister à un spectacle. L'attitude analytique, si elle se refusait à ses moments synthétiques, relèverait d'une forme de pathologie. De même, à l'inverse, le refus de toute analyse.

La puissance de l'absolu langagier architectural est d'abord une puissance de séparation. On peut et on doit parfois faire autre chose que du théâtre dans un théâtre. Mais, pendant les représentations, il ne sera pas question d'autre chose. Le signe architectural est ainsi doté du pouvoir de faciliter la concentration.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 565.

Cet absolu est aussi un pouvoir de transmission. Le caractère synthétique du langage architectural rend compte du fait que les générations, en se rencontrant ou en coexistant dans les lieux, se transmettent des valeurs, des savoirs, des habitus. Cette jeune adolescente, au théâtre, ne comprendra peut-être pas tous les non-dits de la pièce. Mais le lieu ne lui demande justement pas, en guise de ticket d'entrée, de faire preuve de sa capacité à comprendre le sous-texte. Son entrée dans la salle "synthétique" est un droit et une possibilité d'initiation. "Synthèse" signifie ici précisément que l'espace de l'architecture, et des monuments, est celui de groupes en "dynamique de transmission".

Voilà pour l'usage en tant qu'il s'effectue au voisinage immédiat des grands caractères architecturaux. Quant aux monuments dans leur dimension et réalité d'oeuvre :

"On conçoit la difficulté de parler pour dire que la parole est impuissante, et d'expliquer qu'on ne peut expliquer. Tels sont pourtant les signes architecturaux, et tel est le commentaire qu'ils exigent. On dit, on explique, on se prépare; mais l'oeuvre se montre, et aplatit le commentaire. Cette lutte ne finit jamais, entre la pensée analytique et la pensée totale à laquelle il faut toujours revenir, et qui nous avertit de toute recommencer."<sup>1</sup>

On aura noté ce temps du monument qui est celui du retour, et du retour à la totalité. Un temps d'essence dionysiaque? Que nous soyons dans un monument vivant comme, par exemple, les arènes d'Arles pendant une fêria ou seulement en pensée comme, et nous verrons plus loin ce dont il s'agit, avec Heidegger dans le temple grec, nous faisons l'expérience "synthétique" d'un être-au-monde tel que le monde se découvre dans sa transcendance. L'"individualisme analytique", justifié et nécessaire, cède le pas au "sens commun synthétique".

Alain propose en outre de distinguer trois groupes principaux de grands signes architecturaux : le tombeau, le temple grec, la colonne. A chacun de ces groupes correspond une temporalité déterminée.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 565.

## a) Le tombeau

"Un tombeau traduit la piété envers la forme humaine; car le tombeau est un abri contre l'insulte des hommes et des bêtes, et, disons mieux, contre le délire d'imagination, qui cherche partout des débris aimés et profanés. Contre quoi le plus prompt remède, et le plus rassurant, est d'entamer des pierres lourdes et bien équilibrées." <sup>1</sup>

Le temps du tombeau, temps de "l'éternel présent" du souvenir, est aussi ce temps qui trace et creuse la frontière entre le monde des vivants et le monde des morts.

Il indique aux vivants la nécessité du deuil.

La pyramide, ce tombeau, est un monument absolu :

"... c'est idée s'éclaire par celle de l'ancien, du primitif tombeau. De même que chacun y ajoutait une pierre, grossissant la masse sans changer la forme, je crois que la pyramide a été bâtie concentriquement, en ajoutant une enveloppe à une autre, toujours selon la même forme, qui est la forme d'équilibre d'un tas de pierres; ainsi une pyramide n'étant jamais finie, quoiqu'elle le fut toujours. Image encore de nos pensées les plus solides. (...) Cette forme mère, (...) ce moment absolu, cette ruine parfaite et immobile, était le secret modèle de tous les édifices sans exception. <sup>2</sup>

Ce monument absolu qu'est la pyramide ne cesse d'exercer le pouvoir d'engendrement sans lequel l'art de l'édification ne saurait exister. Le temps de ce monument absolu se répète indéfiniment, quoique secrètement, dans chaque création d'édifice. Il est comme le monument matriciel de toute oeuvre :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 566.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 567.

"La pyramide "image étonnante de l'immortalité spinoziste"<sup>3</sup>

Mais l'immortalité c'est aussi, après le "sacrifice tombale" des morts, l'éternel retour de la vie :

"Eglise, c'est encore tombeau, vivant. La vie y recommence, s'y relie à elle-même, s'y rassemble, s'y renouvelle, meilleure."<sup>1</sup>

#### b) Le temple grec

Le temps du tombeau n'est pas seulement celui de l'éternité du souvenir. Les cimetières sont peut-être des lieux où nous nous déculpabilisons de nous surprendre oublieux ou aspirant secrètement à l'oubli. Nous craignons d'être le complice de ce qui a tué pourtant naturellement le défunt. Le monument funéraire nous rassure, nous invite à nous purifier des petites hontes que nous font les morts. L'éternité sépulcrale est bien davantage celle-là même qui sépare à jamais le monde des morts de celui des vivants. L'éternité du souvenir est cathartique; celle du tombeau ontologique : nous, vivants, demeurons seuls avec nos souvenirs.

Au contraire,

"Le temple grec n'est nullement un tombeau. Le toit et le fronton figurent bien les formes au repos, par des pentes de pyramide. Mais tout n'est pas au sol. Cette géométrie parlante est en même temps mécanique parlante et en action. Rien n'exprime mieux que la colonne l'acte de porter et de soulever. Rien n'exprime mieux aussi le libre passage, comme si une continuelle circulation avait arrondi ces supports, entre lesquels la pensée circule et respire. L'homme est comme aspiré et refoulé; non pas un homme, mais une foule. Ici tout est vivant.

...

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 566.

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 567.



Tout ici exprime un climat, une maison, un art de bâtir bien explicite, une vie en plein air. Et ce n'est pas d'abord par la pensée que ce beau langage nous instruit. L'édifice nous meut."<sup>2</sup>

Avec le temple nous nous retrouvons entre vivants : de l'émotion à la motion.

"Rien n'est plus mobile que cet immobile, l'édifice." <sup>1</sup>

Le temps du temple est la réponse à celui du tombeau. Le temple, le temple grec, *n'est pas* un tombeau. A l'immobilité si expressive du sépulcral le temple oppose la danse de ses colonnes.

"L'homme se sent, se mesure, s'éprouve dans l'édifice, par une action juste, tempérée, mesurée; le sentiment y trouve un témoin; les pensées y sont fermes et libres, par une règle d'univers."<sup>2</sup>

### c) La colonne

Le tombeau nous installe dans la durée sans fin de la séparation. Selon certaines croyances c'est seulement en mourant, et donc en nous séparant du monde des vivants, que nous rejoignons les morts. On retournera le problème dans tous les sens il ne peut pas ne pas y avoir séparation. Comme si immobilité et mobilité étaient absolument incompatibles.

Dans le monde des vivants la loi est celle de la mobilité. Là durée est celle-là même de la composition des mouvements. Se mouvoir selon des rythmes avec nos semblables fait signe qu'il y a à penser. Le temple grec fait société, et société humaine : parlante, pensante et attentive à elle-même.

Quant à la colonne :

"La colonne figure moins la durée que l'acte lui-même".<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 568.

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 568.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 569.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 569.

Nous agissons comme la colonne porte. Nous portons nos actes comme ce dont nous avons parfois à rendre compte. Nous les portons de toutes manières comme des thèmes de pensée.

"La colonne commémore bien clairement la force, contre la pesanteur, notre ennemie principale. La colonne c'est l'équilibre, mais en péril; c'est l'audace; et plus anciennement, c'est la force de vie, végétale, et même animale. Les témoignages abondent, et les commentaires sont faciles. Ce qu'il faut dire, c'est que le vertical est objet d'admiration. Une longueur par terre n'est rien, et, dressée, nous étonne." <sup>1</sup>

Tombeau, temple grec, colonne :

"Et voyez comme l'esprit se montre dans les arts, et comme il est tentant d'élever quelque système hégélien. D'abord l'esprit égyptien, chose pour toujours, mort immortelle. Et puis l'esprit grec en sa chasse, en ses détours et retours, en ses passages. Enfin, et peut-être premièrement aussi, l'esprit qui ose, qui est assurément plus près encore de l'esprit."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 569.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 570.

## 7. Valéry et la perspective poétique

Le monument :

un décor, une texture, une chose solide, une machine

Une glose située à gauche de la colonne du texte central de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*<sup>1</sup> prévient tout d'abord qu'il nous faut adopter, même pour parler du monument, une certaine légèreté :

*"Diderot est étrange, ici.*

*Il n'avait du philosophe que ce qu'il faut au philosophe de légèreté;  
et qui manque, d'ailleurs, à beaucoup d'entre eux. "*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Valéry Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. (in *Théorie poétique et esthétique*). Paris, Gallimard (Pléiade) 1957.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 1181.

A) Quand il est conscient le fait de construire est illumination

Valéry n'a jamais prétendu être un philosophe. De la pensée la philosophie a surtout étudié la part, ne serait-ce que pour déterminer les limites et la légitimité de ses buts, qu'elle consacre à la *spéculation*. Or c'est de la "*possibilité et presque (de) la nécessité d'un jeu général de la pensée*" que Valéry entretient son lecteur. Il est remarquable, toutefois, que cette perspective soit soutenue et par l'expérience que le poète et écrivain Valéry a de la création, et par une méditation sur la *construction*. Ce n'est pas uniquement par modestie, par exemple à l'égard des philosophes, que Valéry remarque que l'entreprise comporte des difficultés. Elles tiennent pour une part à la nouveauté de l'approche. Que pourrait être une approche philosophique de la création et de la construction?

La *poiétique*, qui pourrait par exemple compléter l'*esthétique*, serait cette discipline d'inspiration philosophique qui se donnerait pour objet d'étude de la *création*.

En parlant ainsi de *construction* Valéry intervient dans le champ de la réflexion théorique avec originalité. Il salue en Diderot précisément le philosophe "léger" qui, responsable de l'Encyclopédie, avait favorisé au *siècle des lumières* l'étude systématique des métiers, des arts, des outils, des machines, des procédés de fabrication et d'usinage. Le grand initiateur demeure cependant Léonard de Vinci, peintre, ingénieur et philosophe.

Voici en quels termes Valéry parle de ce à côté de quoi nous risquerions de passer.

"Celui qui n'a jamais saisi, fût-ce en rêve! le dessein d'une entreprise qu'il est le maître d'abandonner, l'aventure d'une construction finie quand les autres voient qu'elle commence, et qui n'a pas connu l'enthousiasme brûlant une minute de lui-même, le poison de la conception, le scrupule, la froideur des objections intérieures et cette lutte des pensées alternatives où la plus forte et la plus universelle devrait triompher même de l'habitude, même de la nouveauté, celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas

choisis, ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas, celui que n'ont pas hanté le vertige de l'éloignement d'un but, l'inquiétude des moyens, la prévision des lenteurs et des désespoirs, le calcul des phases progressives, le raisonnement projeté sur l'avenir, y désignant même ce qu'il ne faudra pas raisonner *alors* , celui-là ne connaît pas davantage, quel que soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de *construire* . "1

"... L'aventure d'une construction finie quand les autres voient qu'elle commence " : le créateur est celui qui sait *quand* l'essentiel d'une construction est achevée apparaît-elle aux yeux des autres comme devant encore se développer et se finir. Ne nous méprenons pas sur cet énoncé : il ne s'agit absolument pas de faire l'éloge de l'à-peu-près ou du non-fini. Le constructeur apprend toujours de toutes les phases d'un processus. Valéry a cependant en vue le fait que, chez le créateur ou le constructeur confirmé, l'objet à comparaître dans le futur est anticipé de la manière la plus rationnelle et la plus complète. Quelques signes peuvent à la limite suffire pour résumer et consigner cet objet virtuel. Wright raconte que la maison sur la cascade a été conçue et imaginée en une nuit avec toutes ses caractéristiques spécifiques. En voyant un dessin, ou en regardant le début d'un chantier on peut croire que tout est encore à faire. Cette observation ne concerne pourtant que la réalisation. Chez le créateur de talent l'objet virtuel, qui a sa propre réalité, peut être médité et imaginé avec un degré élevé de détails et de spécification. Une fois que l'on aura admis la nécessité de maintenir la possibilité de l'autocorrection, voire de l'improvisation *in-situ*, un créateur passionné et bien entraîné peut effectivement "totaliser" l'image de l'oeuvre future. Il faut pour cela de l'enthousiasme et avoir goûté au "poison de la conception".

"... Le raisonnement projeté sur l'avenir, y désignant même ce qu'il ne faudra pas raisonner *alors* " : une part de la raison du constructeur est tendue et orientée vers l'avenir. Dans la conception nous renversons la représentation qui veut que le temps vienne du passé, passe par le présent et s'enfuit vers le futur. "Le raisonnement projeté sur l'avenir" exprime ce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1181.

fait que nous nous arrachons à nous-mêmes, à la présence du présent : nous nous projetons sur *l'avenir* en l'espèce d'une chose à *venir* dont nous anticipons le visage jusque dans ses moindres détails. La temporalité est extatique disent les philosophes. *Ek-stase* signifie *hors de soi* . "Dans le temps" nous sommes hors de nous, projeté en passé, présent et futur. La création ("le poison de la conception") semble ainsi exprimer la quintessence extatique de la temporalité. Le futur est en effet celle des trois ek-stases qui dessine la perspective même du temps. Quelque chose est du *passé* parce que nous nous projetons dans l'avenir, parce que nous sommes *en projet* . C'est parce que nous sommes tendus vers l'avenir que quelque chose passe et se constitue comme passé. L'avenir n'est jamais une déduction du passé.

Mais "le raisonnement projeté sur l'avenir" ne fait pas que rationaliser l'objet construit, il pense ce qui, dans cet objet, ne relève pas du raisonnement : plaisir esthétique, jouissance, variations libres sur le thème de sa perception. La "raison constructive" (artistique ou poétique) a ceci de singulier qu'elle anticipe ce qui, dans l'objet construit, ne relève pas du raisonnement.

Celui donc qui n'a pas cette expérience ignorera "la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de *construire*." L'expression est forte et suggestive. Le mot illumination évoque un état comparable à l'illumination mystique ou religieuse. L'enthousiasme de Valéry nous pousserait ainsi à faire l'hypothèse que jamais l'homme ne serait devenu un *animal connaissant* s'il n'avait été un animal *capable de projet et de construction* . Créer une oeuvre selon une anticipation "totalisante" lui aurait permis de pénétrer peu à peu les secrets mêmes de la nature ainsi que certains des aspects essentiels de sa vie intellectuelle. Le fait que des sociétés ont accordé des positions centrales à certaines de leurs architectures comme les églises ou les temples témoignent d'une importance de celles-ci qui déborde la simple sphère du cultuel. La vie intellectuelle, spirituelle, culturelle d'une société s'ordonnerait, telle est la seconde hypothèse, autour de ce qu'elle construit, autour de ce qu'elle projette et concrétise. L'oeuvre construite - architecture, peinture, poème - donne la mesure de ce qu'une société est capable de "temporaliser", c'est-à-dire de "projeter" et d'"historiciser". L'architecture

est l'art qui est le plus permanent et le plus public, le plus exposé aussi à l'adversité et à la destruction. L'acte guerrier de démolition sait encore aujourd'hui jusqu'à quelle profondeur portent ses coups. A certaines époques des tyrans ont aussi crevé les yeux à des peintres; arraché la langue à des poètes; coupé les mains à des musiciens.

Nous pouvons être saisis par l'ampleur de l'activité créatrice de l'homme en songeant aux Dieux.

"Et les Dieux ont reçu de l'esprit humain le don de *créer* , parce que cet esprit, étant périodique et abstrait, peut agrandir ce qu'il conçoit jusqu'à ce qu'il ne le conçoive plus. "<sup>1</sup>

Ce que Valéry appelle la *périodicité* de l'esprit humain explique que celui-ci créé des entités, par exemple des Dieux, dont il oublie par la suite qu'elles sont ses propres créatures. Ce faisant elles ressemblent à leur créateur : elles sont elles-mêmes créatrices. De plus l'*abstraction* de l'esprit humain le pousse à agrandir tellement ce qu'il conçoit que celui-ci finit par paraître précisément inconcevable. Les Dieux deviennent alors des puissances indépendantes, inconcevables mais concevantes. Le mythe de *pygmalion* raconte comment un sculpteur finit par être détruit pas une de ses créatures à laquelle il avait réussi à donner la vie. L'esprit humain est comme ce sculpteur : il admire dans les Dieux des créatures qu'il oublie avoir créées.

Comment définir ou décrire la construction?

"Construire existe entre un projet ou une vision déterminée, et les matériaux que l'on a choisis. On substitue un ordre à un autre qui est initial, quels que soient les objets qu'on ordonne. Ce sont des pierres, des couleurs, des mots, des concepts, des hommes, etc., leur nature particulière ne change pas les conditions générales de cette sorte de musique où elle ne joue encore que le rôle du timbre, si l'on poursuit la métaphore."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 1183.

L'architecte, pour Valéry, est nécessairement un constructeur. Il n'acquiert toute sa puissance d'anticipation qu'en ayant une grande expérience du chantier. Ce n'est donc pas le seul *projet* qui définit l'architecte, mais aussi ce qui se passe entre ce projet et des matériaux qu'on *a choisi*.

Si construire c'est *remplacer un ordre initial par un autre* - l'ordre initial consiste par exemple en ceci que la terre n'est pas encore cuite et se trouve encore sous forme de couche géologique; la pierre n'est pas encore taillée et se trouve encore sous formes de blocs naturels et sauvages; le bois n'est pas encore coupé et débité mais se trouve encore sous forme de futaie etc. - il importe que les matériaux, au moins dans un premier temps, se soumettent à une musique d'ensemble. Dans cette musique ils jouent le rôle du timbre, c'est-à-dire qu'ils sont comme le son de trompette, de flûte ou de violon dans une partition qui a sa propre logique interne. Dans une glose écrite en marge Valéry a tempéré cette déclaration de manière particulièrement suggestive.

*"Cette indépendance est la condition de la recherche formelle. Mais l'artiste, dans une autre phase, tente de restituer la particularité, et même la singularité qu'il avait d'abord éliminées de son attention."*<sup>1</sup>

Par indépendance entendons l'indépendance de la "musique" par rapport aux divers matériaux. Il s'agit bien du moment de la recherche *formelle*, c'est-à-dire de la recherche concernant la forme totale, une, du projet.

Cependant, *dans une autre phase*, l'artiste donnera à nouveau la parole aux matériaux, à leur *particularité* voire à leur *singularité*. Il y a une gradation entre particularité et singularité et cela mérite qu'on s'y attarde quelque peu.

Le terme de *particularité* signifierait ce qu'a en propre un matériau du point de vue de l'ensemble. Par exemple dans une construction on utilise le bois parce que c'est un matériau qui se prête naturellement à un débit en long. La matière première elle-même est "longue" : troncs et fûts. La vertu formelle du bois nous conduit par conséquent à l'utiliser

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1182.



massivement pour le poutrage. Il n'y aucune contradiction, bien au contraire, entre la charpente et la maçonnerie. Le mur monté par petits blocs et la charpente arrimée par de grandes poutres font, au contraire, parfaitement *système* . Le constructeur laisse la particularité du bois s'exprimer quand il tient compte, par exemple, de la longueur des poutres. Il peut choisir des proportions qui, sans contredire la logique d'ensemble, mettront en valeur la possibilité qu'a le bois de franchir de grandes portées relatives. Il est vrai que, dans des combles, la grande portée d'une poutre maîtresse peut être une belle chose. C'est la particularité du bois qui alors s'exprime. Entre la logique d'ensemble et la particularité il y a complémentarité et harmonie. La particularité peut même, dans certains cas, concourir à une plus grande rationalité de l'ensemble.

Le terme de *singularité* signifie davantage l'idée de différences indépendantes d'une logique d'ensemble. Le particulier se lie à un système, le singulier lui résiste. Le particulier peut être mis au service d'une totalité et d'un "universel", le singulier s'affiche davantage comme accident, supplément et arbitraire. Le particulier se marie, le singulier est célibataire. On peut décliner, dans une logique d'ensemble, des attributs particuliers. Il faudra faire preuve d'une grande tolérance pour laisser la singularité fleurir et croître un peu comme le fait une belle plante parasite.

Lorsque, dans l'architecture japonaise traditionnelle, on laisse à certains endroits bien visibles quelque surface de bois montrant, parce que non sciée ni poncée, un paysage insolite de courbes, de volutes, de veines et de noeuds, on laisse la parole à une *singularité* végétale. Un tel paysage est unique. Il n'y a que cette poutre là capable d'un tel *art brut* . Les particularités de tel bois, par contre, sont partagés par tous les échantillons du même. Elles peuvent à l'aise s'exprimer dans le cadre d'une structure *a priori* contraignante.

La particularité est un ensemble occupé par plusieurs éléments.

La singularité est un ensemble occupé par un seul élément.

A propos du marbre la particularité concerne ce qui différencie le marbre d'autres minéraux de construction. La singularité concerne par contre et par exemple le dessin remarquable fait par les veines de telle plaque de marbre.

C'est en philosophe, toutefois, que Valéry nous fait partager son étonnement.

"L'étonnant est de ressentir parfois l'impression de justesse et de consistance dans les constructions humaines, faites de l'agglomération d'objets apparemment irréductibles, comme si celui qui les a disposés leur eût connu de secrètes affinités. "<sup>1</sup>

Comment se fait-il qu'entre des objets apparemment sans point commun, mais agglomérés, puisse être ressentie quelque chose comme une totalité harmonique? Qu'est-ce qui fait que nous avons l'impression que celui qui a présidé à l'agglomération a saisi quelque chose comme une affinité secrète entre des objets indifférents et étrangers les uns aux autres?

Il arrive, notamment en architecture, que nous prenions l'habitude de percevoir des ensembles ou des composés bien liés. Mais le "toit", par exemple, n'est pas un objet aussi étranger à la "fenêtre" que le texte de Valéry le laisse entendre. Précisément l'objet "maison" fait unité et subordonne à lui l'objet "toit" et l'objet "fenêtre". Il reste que, dans toute composition, le sentiment de l'unité harmonique entre des objets différents demeure une source de satisfaction esthétique. Le genre de la nature morte, en peinture, offre de multiples exemples d'harmonisation entre des objets aux caractères différents.

De fait l'architecture associe, et doit tendre à associer étroitement, des démarches plastiques à des objets qui ont une grande signification archétypale. En ce sens l'architecte tendra, dès lors qu'il se trouvera avoir à faire par exemple à des archétypes comme la maison, à une sorte de déconstruction visant à différencier l'objet premier en des objets secondaires plus libres. Les thèmes du plan libre et de la façade libre ne sont-ils pas l'expression, chez Le Corbusier, d'une volonté toute moderne d'importer en architecture le principe pictural-musical d'harmonisation entre des parties différentes?

En fait, lorsque nous nous concentrons comme il convient sur l'idée archétypale de maison nous nous rendons compte qu'elle présente

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1182.

précisément une liaison forte, et hautement significative, entre des objets qui pourraient parfaitement entrer en contradiction. La fenêtre est un vide, par exemple, tandis que le mur est un plein. Lorsque Wright s'insurge contre le fait de considérer la fenêtre comme un simple percement il lui confère une sorte de personnalité qui en fait un objet à part entière dans une composition et non le résultat, quelque peu barbare, d'un trou effectué dans une paroi opaque.

Nous pouvons dire que la construction traditionnelle, qui varie à l'infini mais avec une faible amplitude des archétypes, nous donne l'habitude de certaines liaisons entre différents éléments. C'est déjà une leçon d'harmonie et de composition. Dès lors, cependant, que la construction devient une activité susceptible d'invention formelle, il importe de reconnaître aux divers éléments leur propre personnalité. Tel est, pour une part, le sens de ce que Bruno Zevi appelait *l'inventaire*. Quels sont au juste les éléments - les matériaux agencés en sous-ensembles dont parle Gilson - que l'architecte va être conduit à *agglomérer*?

Pour parler comme Kahn : qu'est-ce que cherche à être le mur? le toit? la porte? le béton? le verre? le hall? le haut? le bas? chacune des salles de cet édifice? l'édifice lui-même? la lumière naturelle?

Mais notre étonnement n'en restera pas là.

"Mais l'étonnement dépasse tout, lorsqu'on s'aperçoit que l'auteur, dans l'immense majorité des cas, est incapable de se rendre lui-même compte des chemins suivis et qu'il est détenteur d'un pouvoir dont il ignore les ressorts. Il ne peut jamais prétendre d'avance à un succès. Par quels calculs les parties d'un édifice, les éléments d'un drame, les composantes d'une victoire, arrivent-ils à se pouvoir comparer entre eux? Par quelle série d'analyses obscures la production d'une oeuvre est-elle amenée?"<sup>1</sup>

Etienne Gilson a souligné comment l'architecture a servi d'exemple canonique d'un art comme *production selon des règles*. Et il est vrai que l'architecte - *archi-tecte* - doit impérativement pouvoir énoncer les règles qui président à la production de l'objet construit.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1182.

Ces règles ne convergent cependant pas vers un foyer d'explication claire. Si elles doivent s'énoncer avec précision et en toute clarté d'*obscures analyses* président en fait à leur élaboration.

Celui qui, par exemple architecte, parvient à nous émouvoir parce qu'il a su trouver quelque principe de comparaison entre des objets distincts ne sait pas clairement comment il a bien pu le déterminer.

Quelque chose du pouvoir qu'il exerce lui échappe. Tout se passe comme si ce pouvoir lui était prêté mais ne lui appartenait pas. Nous pouvons cependant conjecturer sur certains de ses effets.

"Construire, dès que cet effort aboutit à quelque compréhensible résultat, doit faire songer à une commune mesure des termes mis en oeuvre, un élément ou un principe que suppose déjà le fait simple de prendre conscience et qui peut n'avoir d'autre existence qu'une abstraite ou imaginaire. Nous ne pouvons représenter un tout fait de changements, un tableau, un édifice de qualités multiples, que comme lieu des modalités d'une seule *matière* ou *loi*, dont la continuité cachée est affirmée par nous au même instant que nous reconnaissons pour un ensemble, pour domaine limité, de notre investigation, cet édifice. Voici encore ce postulat psychique de continuité qui ressemble dans notre connaissance au principe de l'inertie dans la mécanique."<sup>1</sup>

Dés lors que nous reconnaissons l'existence d'une totalité composée d'éléments divers nous ne pouvons que postuler l'existence d'une seule *matière* ou *loi*. Dans le vide un corps lancé continue indéfiniment sur sa trajectoire par ailleurs rectiligne. Tel est le principe d'inertie en mécanique. Notre esprit, quand il reconnaît et comprend la totalité unifiée d'un divers ne peut que postuler l'existence d'une loi. Nous ne pouvons que poser l'existence d'une *commune mesure*. Celle-ci peut être abstraite et imaginaire. Cela signifie qu'il y a quelque chose comme une loi même s'il est impossible de la quantifier et de la formuler en toute rigueur. *Le pouvoir de créer produit des totalités dont nous acquérons la conviction qu'une loi, fût-elle imaginaire, insaisissable et non formulable, est au fondement de leur constitution.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1183.

Tel serait le principe d'inertie spirituelle.

## B) Tentative d'explicitation par l'ornement

Nous sommes à la recherche d'un principe d'explicitation de cette musique qui permet à des objets différents de se comparer et d'être agglomérés comme s'ils étaient reliés par une affinité secrète. L'ornement, permet-il de formuler une hypothèse sur la construction de l'oeuvre d'art?

"Qu'on veuille bien se rappeler successivement les groupes de courbes, les coïncidences de divisions couvrant les plus antiques objets connus, les profils de vases et de temples; les carreaux, les spires, les oves, les stries des anciens (...). Qu'on évoque le langage et sa mélodie primitive, la séparation des paroles et de la musique, l'arborescence de chacune (...). Enfin qu'on aperçoive le parallèle progrès des formations de la pensée à travers les sortes d'onomatopées psychiques primitives, les symétries et les contrastes élémentaires (...).

Toute cette variété multiforme peut s'apprécier sous le rapport ornemental."<sup>1</sup>

L'ornement, ou plutôt la conception ornementale, traverse les arts plastiques, l'architecture, le langage, la musique et l'expression même de la pensée. En aucun cas il ne constitue une sorte de supplément barbare et primitif. C'est au nom de cet archaïsme supposé de l'ornement que l'architecte Adolf Loos l'avait qualifié de crime et condamné au nom d'une modernité rigoriste. Sans doute s'attaquait-il à la part la plus faible de l'ornement, lorsque celui-ci encourage le refus de penser le tout. L'architecte doit penser l'espace et non se contenter d'orner des objets par ailleurs convenus. Mais, précisément, Valéry estime que l'ornement constitue comme une initiation à la construction.

"Les manifestations énumérées peuvent se considérer comme les portions finies d'espace ou de temps contenant diverses variations qui sont parfois des objets caractérisés et connus, mais dont la signification

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1184.

et l'usage ordinaire sont négligés, pour que ne subsistent que l'ordre et les réactions mutuelles. "1

Ce concept d'ornement met en valeur le fait que la conception ornementale procède d'une "négligence" de la signification et de l'usage ordinaire des objets servant de sujet, comme par exemple une feuille d'acanthé, pour mettre en valeur un ordre formel. Cet ordre formel est par ailleurs envisagé dans la perspective d'effets à produire.

"De cet ordre dépend l'effet. L'effet est le but ornemental, et l'oeuvre prend ainsi le caractère d'un mécanisme à impressionner un public, à faire surgir les émotions et se répondre les images. "2

L'originalité de cette approche est qu'elle montre que le passage de la figuration simple à la conception ornementale, par exemple le passage entre une représentation de feuilles d'acanthé à leur statut de motif ornemental, est en réalité comme *un passage de la description à l'émotion*. Je peux vouloir représenter purement et simplement une feuille d'acanthé. Il s'agit alors d'en fournir une description, par exemple une description aquarellée. Quand la feuille d'acanthé devient par contre un motif on change de registre. Il s'agit alors moins de décrire un objet que d'engendrer des émotions. L'oeuvre acquiert ainsi "le caractère d'un mécanisme à impressionner un public". N'est retenu de l'objet initial que ce qui constitue un ordre capable de créer des impressions. Lorsque l'ornement, comme en musique par exemple, n'a pas son point de départ dans un objet identifiable, c'est un faisceau régulier de variations qui constitue cet ordre.

Valéry précise ainsi sa thèse : la conception ornementale est aux arts particuliers ce que les mathématiques sont aux sciences particulières. De même que les mathématiques prêtent de manière féconde aux autres sciences ses conceptions abstraites d'ordre et de quantification, de même la conception ornementale prête à tous les arts sa conception d'un ordre capable d'effets. Plus exactement :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1185.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 1185.

"De même que les notions physiques de temps, longueur, densité, masse, etc., ne sont dans les calculs que des quantités homogènes et ne retrouvent leur individualité que dans l'interprétation des résultats, de même les objets choisis et ordonnés en vue d'un effet sont comme détachés de la plupart de leurs propriétés et ne les reprennent que dans cet effet, dans l'esprit non prévenu du spectateur." <sup>1</sup>

La conception ornementale s'avère donc capable, et en vue de la production de certains effets ou impressions, d'extraire des objets l'ordre qui en favorisera l'apparition.

L'ordre formel ornemental agglomère certaines propriétés sélectionnées des objets de référence. Sa raison d'être se trouve cependant du côté de celui qui, non prévenu de ces opérations, éprouvera des émotions et des sensations.

Sélectionnant, négligeant des propriétés importantes des objets, la conception ornementale repose sur une abstraction.

"C'est donc par une abstraction que l'oeuvre d'art peut se construire, et cette abstraction est plus ou moins énergique, plus ou moins facile à définir, selon que les éléments empruntés à la réalité en sont des portions plus ou moins complexes." <sup>2</sup>

La musique commune à des choses disparates agglomérées, et qui fait que nous avons à faire à un tout composé avec art (un tout artificiel, artistique) repose, comme la conception ornementale, sur une abstraction. Ce que Valéry appelle abstraction ne désigne pas ce que l'on appelle l'art abstrait. L'abstraction dont il parle appartient à toute activité poétique de création. La conception ornementale nous permet de saisir cette abstraction dans ce qu'elle a la fois de plus simple et de plus efficient.

Il s'agit de substituer, nous l'avons vu, à un ordre initial un nouvel ordre de nature artistique. Cela peut s'observer dans la taille des pierres aussi bien dites précieuses que dans celles qui sont utilisées dans la construction.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1185.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 1185.

Considérons par exemple un bloc de marbre brut. Il a la violence et l'irrégularité de l'*éclat*. Nous pouvons en pensée le rattacher à ce dont il est un éclat : le gigantesque d'une montagne ou d'un roc par exemple. Cela constitue l'ordre initial. Cet ordre initial nous dirons qu'il est *continu* et *organique*. Par continu j'entends ceci que, dans sa sauvagerie et son naturel, il n'y a pas un seul point de sa visibilité qui démérite d'être considéré. Nous exprimons par là quelque chose qui concerne la richesse ou la densité du naturel. Par organique j'entends ceci que cet ordre initial est le fait même de la vie organique de la nature. Cette montagne, par exemple, d'où est issu l'éclat en question, a pour origine un dépôt marin de coquillages. De fantastiques forces de compression puis d'érosion ont progressivement transformé un cimetière naturel en bloc compact et dur.

Cet éclat, obtenu par exemple par explosion, nous voulons maintenant en faire un bloc destiné à l'appareillage d'un mur. Nous allons le tailler de manière à faire un parallélépipède architectonique : les faces destinées à être jointives et à travailler en compression seront par exemple légèrement creusées afin de faciliter l'ajustement. La taille elle-même, ainsi que le polissage, sont des actes d'abstraction. Théoriquement, en effet, et compte tenu de l'extrême complexité géométrique de l'éclat originel, nous pouvons considérer la taille comme relevant d'une sélection, parmi des millions de plans ou d'esquisses de plans existants, de six plans principaux formant parallélépipède. Souvent, dans la taille des pierres précieuses, on part précisément d'une face naturelle que l'on sélectionne et qui servira de plan de référence pour l'ensemble.

Un bloc de pierre taillé n'est pas seulement abstrait du fait de sa conformité avec une modèle géométrique, il l'est aussi parce que ses faces taillées sont sélectionnées parmi des millions de faces possibles. Au reste le volume théorique de la géométrie peut lui-même être considéré comme un objet *idéal* résultant d'opérations de sélection et de normalisation d'éléments naturels suggestifs. Les cristaux naturels sont de bons exemples d'objets intermédiaires entre les objets irréguliers et les objets idéels de la géométrie. Un plan d'eau, par exemple, est le schème naturel du plan géométrique et, qui plus est, du plan horizontal.

Le bloc taillé constitue l'ordre second, de nature "poiétique", par rapport à l'ordre initial. Cet ordre nous le dirons *discontinu* et *composé*.



Discontinu : il procède d'une sélection, d'une abstraction rigoureuse de l'ordre continu originel. Des millions de grandes ou de petites facettes de l'éclat le tailleur de pierre n'en a retenu que six, qu'il a agrandies, dimensionnées, et quelque peu déplacées dans l'espace référentiel géométrique. Il obtient ainsi un parallélépipède. Les faces de ce volume ne sont par ailleurs pas traitées de la même façon.

Composé : au lieu de résulter de la combinaison hasardeuse de nombreuses forces organiques le nouvel objet est au contraire composé de manière artificielle. C'est un *artefact*. Nul événement naturel n'est capable, organiquement, de produire une quantité définie de blocs de pierres géométriques et identiques. En taillant un volume régulier le tailleur compose un objet qui n'existe pas dans la nature. Celui-ci est au reste lui-même appelé à entrer dans la composition d'un mur.

Pour expliciter davantage ce que Valéry appelle *abstraction* nous nous servons de l'exemple, pictural, qu'il expose en glose.

*"Ainsi le peintre, pendant son opération, regarde les choses comme couleurs et les couleurs comme éléments de ses actes. "*<sup>1</sup>

Le peintre abstrait des choses l'élément couleur. Elles deviennent des êtres colorés, des choses-couleur. Et ces couleurs, à leur tour, deviennent les "éléments de ses actes", c'est-à-dire que le peintre laisse de côté, dans ses actes, tout ce qui n'est pas de l'ordre de la couleur. Naturellement l'élément couleur exige qu'il possède certaines dimensions et une certaine intensité.

De même que, dans la conception ornementale, on ne retient des choses que les éléments que l'on juge appropriés à la production de tel ou tel effet, de même le peintre ne retient d'abord des choses que leur personnalité colorée. La couleur devient le plan de référence central : elle devient cette musique où les choses vont d'abord faire entendre leur timbre coloré et uniquement leur timbre coloré.

Nous venons de parler de l'abstraction en nous plaçant du point de vue de l'artiste.

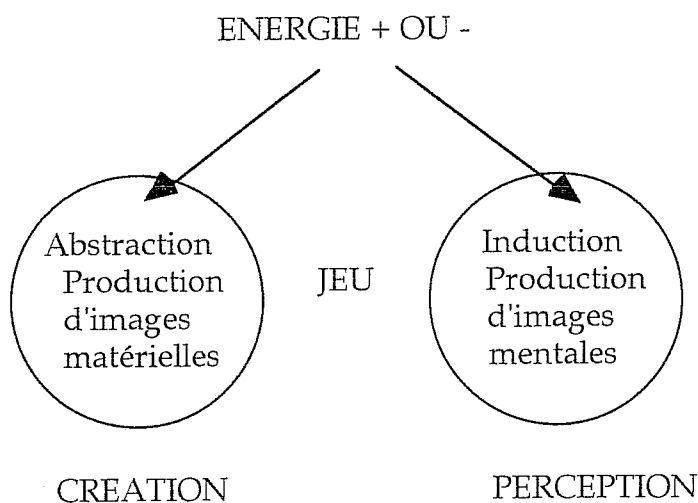
---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1185.

"Inversement, c'est par une sorte d'induction, par la production d'images mentales que toute oeuvre d'art s'apprécie; et cette production doit être également plus ou moins énergique, plus ou moins fatigante selon qu'un simple entrelacs sur un vase ou une phrase brisée de Pascal la sollicite."<sup>1</sup>

Valéry s'est proposé, rappelons-nous, d'explicitier et de décrire comme un jeu général de la pensée. Ici même nous avons considéré d'abord la pensée de l'artiste, puis la pensée de celui qui regarde l'oeuvre : abstraction et induction. Ces deux pensées jouent précisément comme à l'intérieur d'un jeu général. Notons que l'amateur, s'il ne produit pas l'oeuvre d'un point de vue constructif et matériel, ne reste pas passif. Il a à s'émouvoir, à être impressionné. Il doit, pour ce faire, produire lui-même des images mentales et cela parfois jusqu'à la fatigue.

Nous pouvons transcrire et résumer ce qui vient d'être dit par un schéma.



Qu'il s'agisse de création ou de réception un degré plus ou moins élevé d'énergie est nécessaire pour s'exercer au jeu de la pensée.

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1185.

Aussi bien pourrons-nous bientôt déterminer une méthode pour juger d'un tableau.

"Le peintre dispose sur un plan des pâtes colorées dont les lignes de séparation et les heurts doivent lui servir à s'exprimer. Le spectateur n'y voit qu'une image plus ou moins fidèle de chairs, de gestes, de paysages, comme par quelque fenêtre du mur du musée. Le tableau se juge dans le même esprit que la réalité. On se plaint de la laideur d'une figure, d'autres en tombent amoureux; certains se livrent à la psychologie la plus verbeuse; quelques-uns ne regardent que les mains qui leur paraissent toujours inachevées. Le fait est que, par une insensible exigence, le tableau doit reproduire les conditions physiques et naturelles de notre milieu. La pesanteur s'y exerce, la lumière s'y propage comme ici; et, graduellement, se placèrent au premier rang des connaissances picturales l'anatomie et la perspective (...)." <sup>1</sup>

De même que la plupart des gens voient plus par leur intellect que par leurs yeux ceux dont il est question dans ce paragraphe méconnaissent la règle du jeu de la pensée picturale. Précisément ils jugent la peinture comme s'il s'agissait de la réalité alors qu'elle est une pensée, un jeu pictural de la pensée. Ils se complaisent dans la fiction du tableau-fenêtre comme si les toiles n'étaient que des trous ménagés dans les murs des musées. Drôle de préoccupation que celle qui consiste à élever des murs cachant une réalité que nous rejoindrions ensuite par des simulacres de trous! Voilà, semble dire le peintre, ce que j'aimerais personnellement voir et montrer si le mur était au bon endroit et la fenêtre bien placée!

Pourquoi, cependant, le tableau a-t-il dû reproduire "les conditions physiques et naturelles de notre milieu"? Nous risquons cette réponse : Valéry parle de "conditions physiques et naturelles" non tout simplement de la réalité. L'histoire est complexe du sentiment du réel et de sa théorisation. Quand le peintre, par exemple Léonard de Vinci, intègre dans son travail des connaissances anatomiques et physiques il fait d'abord le geste d'associer la pensée picturale à la pensée "en général", par exemple à la pensée scientifique de son temps. Il y a d'abord ceci que le peintre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1186.

Léonard est aussi un anatomiste et un physicien. En tant que penseur le peintre n'est pas seulement un décorateur ou un illustrateur, la dimension intellectuelle de sa démarche doit être en harmonie avec le mouvement intellectuel de son époque. C'est à cette condition, semble-t-il, que la peinture comme pensée peut se reconnaître et s'imposer. Et la pensée a réussi à décrire les plis les plus intimes du corps ainsi que les lois les plus fondamentales du milieu naturel. La peinture, comme pensée, pense avec la pensée.

Si nous voulons ne pas rester dans l'embarras il nous faut toutefois apprendre à pratiquer ce que Valéry a appelé *induction* .

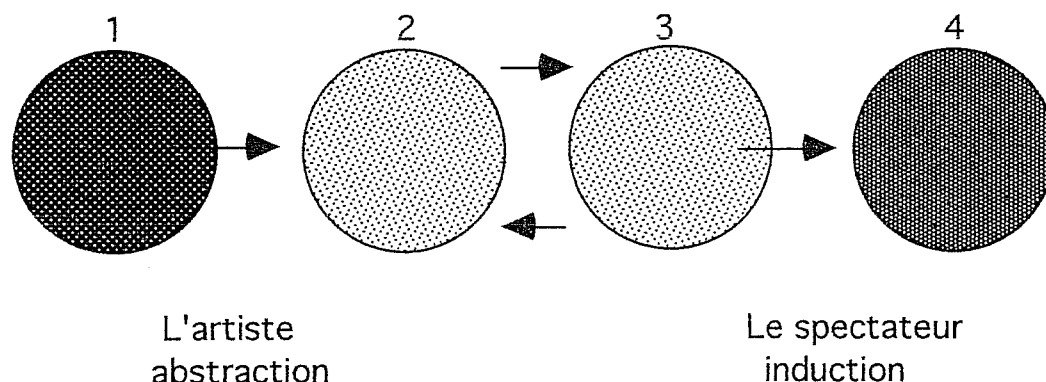
"(...) Je crois cependant que la méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité, pour s'élever de métaphores en métaphores de suppositions en suppositions à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance. "1

Si l'artiste *abstrait* le spectateur *induit* . Mais pour induire il faut contourner l'obstacle fascinant de l'image vraie ou de l'image fidèle. Les critères de celle-ci ne sont d'ailleurs ni absolus ni constants. On vient de voir sommairement pourquoi la pensée picturale ne pouvait pas rester sans penser le milieu naturel où elle est plongée. C'est pourquoi elle est aussi anatomiste et physicienne. Il faut, au lieu de se laisser fasciner par quelque effet de miroir - comme si un tableau était un miroir dont l'image, un beau jour, aurait gelé - parvenir par degrés de la compréhension de la pensée picturale à l'intelligence synthétique du sujet.

Illustrons ce qui est en jeu par ce schéma.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1186.



Le cercle 1 représente l'ordre initial. Le cercle 2 représente l'ordre second, résultat de l'abstraction présidant à la construction de l'oeuvre.

Le cercle 3 représente la vision qu'a le spectateur de l'oeuvre. Les deux flèches traduisent l'idée que, par corrections et découvertes successives le spectateur parvient à une vision fidèle de l'oeuvre elle-même. A partir de cette oeuvre il doit pouvoir cependant, et par induction, atteindre à l'intelligence du sujet, c'est-à-dire retrouver quelque chose de l'ordre initial. Une légère différence de grisé indique que cet ordre initial est entr'aperçu au travers d'émotions et de sensations spécifiques.

Faisons nous-mêmes cet exercice : que signifie de ce point de vue toutes les oeuvres de Cézanne dont le sujet est la montagne Sainte-Victoire?

En fait le cercle 3 signifie que le spectateur fait d'abord ce qu'il faut pour se mettre en harmonie avec la pensée (picturale, poétique, architecturale) de l'oeuvre. En glose, et à propos de la poésie, Valéry écrit ceci :

*"C'est de même que j'ai jugé, pour la poésie, que l'on doit l'étudier d'abord en tant que pure sonorité, la lire et relire comme une sorte de musique; n'introduire le sens et les intentions dans la diction qu'une fois bien saisi le système des sons que doit, à peine de néant, offrir un poème."*<sup>1</sup>

On peut transcrire n'importe quelle poésie sous la forme d'une explication de texte. Cette explication n'a rien, la plupart du temps, d'un

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1186.

poème. Si elle en est un elle est alors un autre poème. Sans le système de sons qui le fonde un poème n'est rien. C'est pourquoi il faut d'abord l'entendre comme une sorte de musique.

C) *Décor , chose solide , texture , machine* : le monument est tout à la fois ces quatre choses

L'exemple de la peinture, toutefois, manque de pertinence pédagogique. Elle oblige, notamment à cause de la présence de la figuration, à trop d'arides spéculations.

"Un art plus vaste et comme l'ancêtre de celui-ci servira mieux nos intentions.

Le mot *construction* que j'ai employé à dessein, pour désigner plus fortement le problème de l'intervention humaine dans les choses du monde, et pour donner à l'esprit du lecteur une direction vers la logique du sujet, une suggestion matérielle, ce mot prend maintenant sa signification restreinte. L'architecture devient notre exemple. "<sup>1</sup>

Une oeuvre est avant tout construction : c'est là ce qui constitue sa raison d'être, ce dont elle traite réellement. Ainsi, ce poème qui parle de la mort, est surtout une *construction sonore* tentant de traduire par une certaine musique des émotions et des sentiments suscités par le thème de la mort. C'est là son véritable sujet. La mort elle-même n'est pas secondaire mais le poème se propose, non seulement de parler de la mort, mais aussi d'en traduire quelque chose par des sonorités verbales. Le poème invente une sorte de mort-sonore prononçable par qui peut parler. Par cette mort-sonore le poème nous permet d'induire une approche sensible, non abstraite, du "sujet".

L'expression "logique du sujet" est forte. La construction est cette logique même, par exemple *sonore*, qui préside à la traduction poétique de notre sentiment de la mort.

Cette "logique du sujet", constructive, est comme une manière d'être ce dont on parle.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1188.

Il s'agit toutefois d'envisager maintenant ce qui, en tant que construction, est *architecture* .

Ce que Valéry appelle monument est complexe ; nous allons détailler la description qu'il nous propose de ce concept.

"Le monument (qui compose la Cité, laquelle est presque toute la civilisation) est un être si complexe que notre connaissance y épelle successivement

\* un décor faisant partie du ciel et changeant

\* puis une richissime texture de motifs selon hauteur, largeur et profondeur, infiniment variés par les perspectives

\* puis une chose solide, résistante, hardie, avec des caractères d'animal : une subordination, une membrure,

\* et, finalement, une machine dont la pesanteur est l'agent, qui conduit de notions géométriques à des considérations dynamiques et jusqu'aux spéculations les plus ténues de la physique moléculaire dont il suggère les théories, les modèles représentatifs des structures."<sup>1</sup>

Notons la série des choses qui servent à qualifier le monument : un *décor* , une *texture* , une *chose solide* , une *machine* . Le monument est en même temps ces quatre choses mais, du décor à la machine, nous parcourons un chemin qui semble aller du plus superficiel au plus profond, du plus évident au plus caché. Le monument-machine, "dont la pesanteur est l'agent", rejoint la physique du *discret* , la physique moléculaire "dont il suggère les théories, les modèles représentatifs des structures". La méthode utilisée par l'architecte catalan Gaudi illustrerait parfaitement ce qu'est cette machine fonctionnant à la pesanteur. Rompant avec les habitudes formelles orthogonales de la statique, recherchant par conséquent des équilibres paradoxaux, Gaudi réglait certains de ces édifices à *l'envers* . Il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 1188.

accrochait la base de ses maquettes expérimentales à un plafond puis faisait descendre les éléments lesquels coulissaient librement autour d'un fil. Une fois ficelées les lignes de force il n'avait qu'à retourner la maquette à l'endroit. Sa "machine à pesanteur" pouvait alors démarrer.

Il est toujours utile d'avoir en vue ces quatre modèles quand nous parlons monument. Il est aisé de constater que souvent, dans les discussions, nous mettons l'accent sur une chose au détriment des autres. Pour Valéry la *Place Stanislas* de Nancy, si elle est théâtrale et ses éléments *pelliculaires*, ne peut par exemple se réduire à la seule dimension du décor.

Ces quatre choses déterminent quatre ordres de ce que Valéry appelle avec force des *conditions*. Pour qu'un édifice soit monument il faut qu'il satisfasse à ces quatre conditions.

"C'est à travers le monument, ou plutôt parmi ses échafaudages imaginaires faits pour accorder ses conditions entre elles, son appropriation avec sa stabilité, ses proportions avec sa situation, sa forme avec sa matière, et pour harmoniser chacune de ces conditions avec elle-même, ses millions d'aspects entre eux, ses équilibres entre eux, ses trois dimensions entre elles, que nous recomposons le mieux la clarté d'une intelligence léonardienne."<sup>1</sup>

Dans *Eupalinos* Valéry demande: "Qu'y-a-t-il de plus mystérieux que la clarté?"

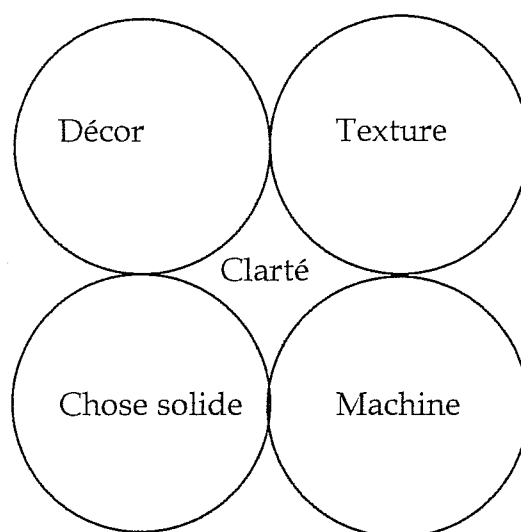
Le mystère ne réside pas dans l'obscurité ou la confusion. Il est bien trop commode d'éveiller le sentiment du mystère en entretenant la confusion et en faisant l'obscurité. Cette obscurité est au reste souvent répandue sur des choses simples. Il y a des charlatans qui passent leur temps à obscurcir la simplicité en prenant de grands airs mystérieux. Le mystère, c'est-à-dire le sentiment que l'on a de quelque chose qui échappe aux explications habituelles, se trouve d'avantage du côté de la clarté. Le vrai mystère ne procède pas de *l'obscurcissement du simple*, mais de la *clarification du complexe*. Le premier mystère est celui des charlatans, le second, l'authentique, est celui du génie.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1188.



Ce que Valéry appelle l'intelligence léonardienne, c'est cette faculté qui, en harmonisant entre elles *les différents ordres de condition d'une construction* , parvient à la clarté, parvient à *clarifier le complexe sans le simplifier*.



Tel serait le symbole du mystère de la clarté. Il ne s'agit pas du mystère d'un divin obscur et caché, mais du mystère d'un humain clair et manifesté.

L'intelligence léonardienne...

"Elle peut se jouer à concevoir les sensations futures de l'homme qui fera le tour de l'édifice, s'en rapprochera, paraîtra à une fenêtre, et ce qu'il apercevra; à suivre le poids des faîtes conduit le long des murs et des voussures jusqu'à la fondation; à sentir les efforts contrariés des charpentes, les vibrations du vent qui les obsédera; à prévoir les formes de la lumière libre sur les tuiles, les corniches, et diffuse, engagée dans les salles que le soleil touche aux planchers. Elle éprouvera et jugera le faix du linteau sur les supports, l'opportunité de l'arc, les difficultés des voûtes, les cascades d'escaliers vomis de leurs perrons, et toute l'invention qui se termine en une masse durable, ornée, défendue, mouillée de vitres, faite pour nos vies, pour contenir nos paroles et d'où fuient nos fumées. "<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1189.

Toutes ces merveilles de clarté que sont les monuments ne nous entourent pas seulement comme à distance en étant qui une église, qui un musée, qui une université, qui un marché etc.; elles nous enveloppent de manière plus intime car elles sont aussi nos demeures, nos maisons. Ces choses solides et durables, qui sont aussi des décors, des textures et des machines, nous enveloppent en tant que nous produisons ces choses volubiles, fluides, disparaissantes et fragiles que sont les paroles. Le solide durable abrite les vapeurs éphémères de la parole. La "fumée" est le symbole du foyer et de l'intimité, mais aussi le symbole de la consummation de la vie même. Supporterions<sup>-nous</sup> le sentiment de la fragilité et du caractère éphémère de la vie si nous n'étions pas soutenus et comme encouragés par la solidité des choses au sein desquelles nous avons élu habitation? Et qu'arriverait-il si ces choses ne pouvaient jamais être des inventions à la fois complètes et belles? Nous avons besoin de nous abriter. Mais nous avons aussi besoin de nous abriter contre l'abri, contre ce qu'il pourrait signifier de repli sur soi, d'enfermement, de tombeau avant l'heure, d'excès de protection et de refus absolu du risque. Précisément l'oeuvre architecturale, la construction architecturale est un risque qu'il nous faudrait toujours prendre.

La sécurité bourgeoise n'est acceptable que si elle permet l'aventure de l'esprit et de la *pulsion poétique*.

Notre environnement construit doit être clair de cette clarté qui est le *summum* du mystère. Au lieu d'être médusés par la fausse mystèrosité du confus et de l'obscur nous nous sentons alors éclairés là même où nous avons à prendre des décisions concernant le *faire*.

Peut-être que l'absence de sagesse - nous pouvons guère nommer cette absence de sagesse *folie*, ni même simplement *ignorance* - consiste-t-elle dans cette dépendance à laquelle nous consentons vis-à-vis d'hypothétiques et lointains mystères. De même que "la plupart" persistent dans l'habitude apprise de voir plus par l'intellect que par les yeux, de même ce qui nous est le proche et le plus enveloppant, l'architecture, nous échappe. L'énigmatique ou l'intrigant ne peuvent être que lointains, pensons-nous, car il se peut que nous manquions alors des critères appropriés pour pouvoir le nommer et l'identifier sûrement. Le proche, même si je ne peux pas le nommer, inquiète beaucoup moins : il est

comme ces animaux qui, parce qu'ils se laissent approcher, apparaissent nécessairement moins sauvages et apprivoisés.

En effet :

"Communément, l'architecture est méconnue. L'opinion qu'on en a varie du décor de théâtre à la maison de rapport. Je prie qu'on se rapporte à la notion de la Cité pour en apprécier la généralité, et qu'on veuille bien, pour en reconnaître le charme complexe, se rappeler l'infinité de ses aspects; l'immobilité d'un édifice est l'exception; le plaisir est de se déplacer jusqu'à le mouvoir et à jouir de toutes les combinaisons que donnent ses membres, qui varient : la colonne tourne, les profondeurs dérivent, des galeries glissent, mille visions s'évadent du monument, mille accords."<sup>1</sup>

"... le plaisir est de se déplacer jusqu'à *le mouvoir*..." Est-ce à dire qu'Etienne Gilson prend très exactement le contre-pied de Paul Valéry? Autant le premier insiste en effet sur l'immobilité du monument, autant Valéry joue sur le paradoxe de sa mobilité. C'est la colonne qui tourne, les profondeurs qui dérivent, les galeries qui glissent. La machine-monument, activée par la pesanteur, est une symphonie de mouvements.

Pourquoi une telle opposition, et aussi tranchée, entre Valéry et Gilson? Il est tout aussi légitime d'insister sur la littéralité de l'immobilité de l'édifice et de la mobilité du spectateur d'un côté; que de mettre en valeur métaphoriquement la mobilité de l'édifice et l'immobilité, cette fois de réflexion ou de méditation, du spectateur devenu lecteur et méditant. Quelle hypothèse pouvons-nous faire sur l'origine de cette opposition? Elle est très exactement de nature philosophique, voire théologico-métaphysique.

Pour Gilson : le modèle de l'édifice est fondamentalement le monument religieux. Il est un don de beauté fait à la transcendance. En même temps il exprime la constance, la permanence mais aussi la souveraineté de celle-ci. La relation de l'homme à la transcendance divine suppose une séparation, un abîme initial. Rien peut-être n'exprime mieux cette séparation que l'immobilité de l'édifice; rien n'exprime peut-être

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 1189.

mieux la recherche de l'union avec la transcendance que la mise en mouvement à laquelle s'oblige la créature. Comme Dieu a créé les hommes, l'édifice immobile suscite, voire crée le mouvement de la créature vivante.

Pour Valéry : si les Dieux eux-mêmes, y compris Dieu, sont une création humaine, alors le lien de l'édifice avec le spectateur est un lien plus "machinique" que "théologique". Que cela soit l'immobilité elle-même de l'édifice qui provoque le spectateur au mouvement et à l'exploration sensible n'empêche nullement de considérer, avec la liberté que donne la poésie, que les mouvements du spectateur soient en réalité les *mouvements de l'édifice* . L'édifice n'est jamais autant lui-même, avec toute sa réalité, qu'en se prolongeant dans les mouvements de ceux qui le regardent, le visitent et l'explorent. Le monument a beau se draper dans la dignité de son immobilité il n'est rien, absolument rien, sans les mouvements humains dont il est à l'origine.

Le dessin de l'architecte est le virtuel du réel de l'édifice immobile. Mais l'édifice immobile ne peut-il pas à son tour être envisagé comme le virtuel de l'édifice mobile? On ne peut passer (en pensée), sauf par quelques grandes lignes intuitives et chez l'architecte de talent, du premier virtuel au second réel. Il est nécessaire que soit construit le premier réel qui est aussi le second virtuel. La réalité ultime de l'édifice n'est pas du seul côté de l'objet : la chose construite comme machine célibataire. Elle n'est pas non plus du seul côté du sujet : par exemple dans la conscience projetante de l'architecte. La seule réalité de l'édifice qui puisse faire sens comprend l'objet et la série ouverte des vues et des passages effectués par les sujets. Quand je consens à explorer et à expérimenter la riche complexité d'un édifice c'est que, pour un temps, je consens à lui appartenir, à être le corps vivant qu'il a toujours rêvé d'être, les yeux mobiles qu'il a toujours rêvé d'avoir. *Artefact* , machine fonctionnant à la pesanteur, l'édifice acquiert son sens d'oeuvre quand il se met en vie par les mouvements du spectateur. Il n'est jamais autant réel que quand il se prolonge dans les mouvements que fait le spectateur. En ce sens il se meut, il *est* meut. Pour Gilson, le spectateur est créé par le monument; pour Valéry c'est exactement l'inverse. L'édifice gilsonien est le *père* du spectateur. Le monument valérien est comme le *fils* de ce jeu général de la pensée dans

lequel s'intègre le spectateur. Hors de ce jeu, *hors jeu*, l'édifice construit n'a guère plus de sens que le papier qui est resté scotché sur les murs de l'agence.

Il n'est rien sans la variation infinie des aspects qu'il lui est possible de présenter.

Mais Valéry prévient. (*En glose*).

*"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."*<sup>1</sup>

Un décor de théâtre, pour l'auteur, est à la fois *un objet et un point de vue sur l'objet*. Par exemple ce fond de scène est dessiné selon une perspective bien déterminée. Rien n'est plus étranger au décor que l'architecture véritable laquelle est précisément faite pour susciter une variation indéfinie de points de vue.

Mais difficile à faire que la prévision cohérente et claire des lignes principales de cette variation. C'est une épreuve particulièrement pénible pour le monument-décor, pour le monument qui n'est que décor et n'est jamais parvenu à être "une texture de motifs selon hauteur, largeur et profondeur, infiniment variés par les perspectives", que de varier les perspectives qu'il est possible d'avoir sur lui.

Par exemple la *Place Stanislas* résiste-t-elle à cette épreuve?

Avec brio selon nous.

#### D) L'approche valérienne du problème de l'espace

Soulignons d'emblée l'originalité de l'approche valérienne de l'espace. Valéry avait médité sur la science de son temps, notamment sur les théories quantiques et relativistes. Fondamentalement *l'espace ne constitue pas un contenant, le grand contenant, à l'intérieur duquel les choses, simplement, prennent place.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1189.

"L'être de pierre existe dans l'espace : ce qu'on appelle espace est relatif à la conception de tels édifices qu'on voudra; l'édifice architectural interprète l'espace et conduit à des hypothèses sur sa nature, d'une manière toute particulière, car il est à la fois équilibre de matériaux par rapport à la gravitation, un ensemble statique visible et, dans chacun de ces matériaux, un autre équilibre, moléculaire et mal connu."<sup>1</sup>

"L'être de pierre existe dans l'espace" : c'est une première constatation, évidente et indiscutable. L'espace est-il cependant réductible au statut de contenant? "... Ce qu'on appelle espace est relatif à la conception de tels édifices qu'on voudra...". En réalité l'espace n'est pas un *milieu absolu, simple*, qui ne renverrait qu'à lui-même comme tel, et qui serait simplement meublé entre autres par les édifices. L'espace est en réalité *relatif* à la conception de toutes les sortes d'édifices qui se peuvent concevoir. Nous ne pouvons rien savoir sur l'espace indépendamment des édifices que nous sommes amenés à construire. Certes il s'agit ici de l'espace réel et non de l'espace idéal des mathématiques. Sur cet espace idéal - en mathématiques l'espace est une *idéauté* - la géométrie, la topologie, l'analyse, la mécanique nous apprennent des choses essentielles. Mais elles sont précisément relatives aux constructions mathématiques qu'il est possible de faire, de la figure géométrique simple à la théorie axiomatique la plus complexe; du cercle que l'on trace avec un fil tendu dans le sable à la géométrie elle-même comme science. Rien ne peut se fonder comme science de l'espace sans ces constructions mathématiques. Le même principe vaut pour l'espace réel, qui est un espace matériel. Nous ne pouvons rien savoir sur l'espace réel indépendamment des constructions dont nous sommes capables. En un sens, de même que l'édifice se prolonge dans la mobilité du spectateur, toute construction est une *réalisation d'espace*. La réalité de l'espace (réel) ne peut se saisir que dans sa réalisation. Cette réalisation est essentiellement construction.

Ainsi l'édifice architectural est-il une *interprétation* de l'espace. Rien ne se peut saisir de l'espace sans se risquer à une interprétation. Toute

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1190.

construction est une telle interprétation de l'espace : l'édifice "conduit à des hypothèses sur sa nature." La réduction de l'espace à un milieu dans lequel vient prendre place les objets, naturels ou artificiels, amène en réalité à nous interdire de comprendre qu'une construction est en elle-même une réalisation, ou une interprétation de l'espace. Nous nous figurons ainsi, de manière sommaire, que le monde physique est constitué d'un milieu spatial simple et d'objets qui se trouvent dans la situation fort embarrassante d'être en même temps dans l'espace comme milieu et hors de l'espace comme réalité. De tels objets n'ont en effet de spatial que ce qu'ils doivent au fait que l'espace les traverse de part en part et ne s'annule pas au voisinage de leur forme! Dans l'objet l'espace continue à exister sans perdre ses propriétés topologiques fondamentales. A l'échelle cosmique la relativité a pourtant montré que l'espace ne restait pas "insensible" à la présence de la matière : la gravitation est ainsi une courbure de l'espace au voisinage de la matière. A l'échelle de l'expérience courante l'espace idéal n'est pas pulvérisé par les objets. Les objets, précisément parce qu'ils sont spatiaux, conservent les propriétés fondamentales de l'espace idéal, notamment celle d'être comme une sorte d'hyper continu. Tout en conservant ces propriétés un objet se présente comme une complexification non seulement *réelle*, mais aussi *réalisante*, de l'espace idéal.

Aidons-nous d'une métaphore. Supposons que l'espace soit comme de l'eau. Il n'y pas un seul point de cet espace-eau qui ne soit mouillé. Un *ponctum* liquide qui serait sec est une contradiction dans les termes et n'a ni identité ni réalité. Cet espace-eau comprend cependant quelques familles d'objets : des remous, des courants horizontaux, des courants verticaux. Ces objets sont tous "mouillés" tout en étant différents dans leur logique. Et cette logique permet d'approfondir certaines propriétés de l'eau comme par exemple d'être "sensible" aux variations de température.

Revenons maintenant à l'espace. L'édifice est dans l'espace. Comme tous les points de l'eau sont mouillés, tous les points, qu'il s'agisse des points constituant les objets ou des points constituant l'intervalle entre les objets sont précisément spatiaux et n'interrompent pas les propriétés générales et fondamentales de l'espace. L'espace n'arrête pas au bord de ce morceau de pierre pour reprendre au delà. Il est essentiellement, vide ou

plein, *étendu*. Tous les points de cet "étendu" peuvent être rapportés à un même référent cartésien (x, y, z).

Mais comme on a vu qu'il y avait des remous et des courants l'espace comprend des objets qui en complexifient et réalisent certaines propriétés. L'étude d'objets naturels permet de comprendre certaines de ces propriétés. La construction, et la construction d'édifices, est une manière particulièrement pertinente de *modéliser* certaines des propriétés que nous formulons sur sa nature.

Elle nécessite par ailleurs que l'on tienne compte et de la force gravitationnelle (sous la forme de la pesanteur) et des forces qui sont à l'oeuvre dans les structures moléculaires.

Précisément la *pesanteur* est en un sens ce qui arrive nécessairement à l'espace au voisinage de la matière.

Si cette formule extrêmement générale est exacte :

$$\text{matière} + \text{espace} = \text{gravitation} = \text{pesanteur}$$

alors, nécessairement, l'espace foisonne de propriétés nouvelles et différentes de celles qui règnent dans l'espace vide ou considéré comme vide. Les dessins en perspective cotés d'un édifice considère l'espace qu'il remplit comme vide. Mais, précisément, on ne peut jamais vraiment dire que de la matière remplit l'espace! Quelque chose du vide se conserve même dans le plein. Est-ce la *distance*, l'*étendue*? Ce même dessin avoue cependant, en même temps, que l'espace n'est quand même pas tout-à-fait le même à l'endroit du cosmos où l'on peut dessiner que dans le vide sidéral : il y a de la pesanteur et l'édifice, qui part de solides fondations pour s'élever gracieusement en hauteur, sait précisément en jouer. Il ne peut toutefois la déjouer qu'en comptant sur les capacités de résistance des matériaux utilisés. Ils doivent s'opposer à la pesanteur et, notamment, résister aux forces d'écrasement. Les structures moléculaires sont ainsi les premières petites pierres, discrètes, de l'édifice. Même si l'édifice n'est fait que de poutrelles d'acier.

Je proposerais ceci, pour mettre un peu d'ordre dans nos concepts.

Ce qui s'appelle *étendue* est en réalité l'espace considéré comme vide. Certaines des propriétés fondamentales de cette étendue demeurent



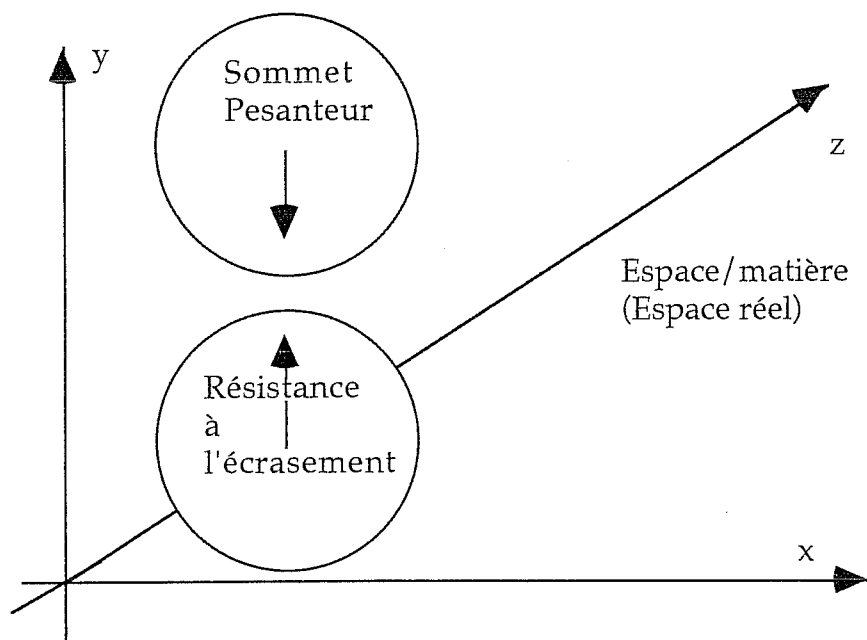
invariantes y compris dans la portion occupée par les objets. Tout point de cette étendue peut être défini par les coordonnées cartésiennes  $x, y, z$ .

N'importe quel édifice sera *dans* cet espace-étendue. Tous les points de cet édifice peuvent être définis par  $x, y, z$  exactement comme s'il s'agissait de points du vide. C'est, je crois, ce que fait avec une extrême facilité n'importe quel logiciel de dessin. Le résultat d'une telle analyse sera précisément une image, ou une forme, ces deux mots pouvant indiquer que nous sommes, malgré qu'il s'agisse d'un édifice, dans le vide, dans le vide *théorique*.

Cependant l'espace-réel, à la différence de l'espace-étendue, est physique et non mathématique. Il n'est pas indifférent à la matière et cela peut s'observer et s'analyser à certaines échelles quantitatives de matière. Les propriétés des objets ne sont donc pas toutes que des *propriétés d'objets dans l'espace*, (des propriétés dans l'espace) : certaines sont aussi des *propriétés de l'espace*. Nous pourrions dire que le vide se métamorphose au voisinage de la matière sans pouvoir jamais se remplir. Les objets sont des métamorphoses du vide primitif. Ils ne sont pas simplement contenus par lui.

Le dessin de l'édifice dont nous disions qu'il est une forme-image exprime cela en étant le dessin d'une chose *édifiée*, c'est-à-dire le dessin d'une chose situé dans un champ gravitationnel et qui, par conséquent, est *pesante*. C'est grâce au fait que l'espace réel n'est plus tout-à-fait le même au voisinage de la matière - il subit une courbure - qu'il peut s'élever et, par exemple, résister aux vents. Sans son poids, qu'il doit donc à certaines qualités de l'association matière/espace, il ne pourrait s'élever. On a vu que, corrélativement, il suppose des capacités de résistance, notamment de résistance à l'écrasement et donc au poids, des structures discrètes de la matière : atomes et molécules.

Nous pouvons exprimer ceci par un schéma.



Les coordonnées  $x$ ,  $y$ ,  $z$  sont celles de l'étendue ou de l'espace vide (ou du vide théorique). L'édifice, en montrant qu'il a une base et un sommet, exprime par contre des propriétés de l'espace réel en tant qu'espace physique et "matériel". Nous n'avons retenu ici des matériaux que les forces de résistance à l'écrasement. Bien d'autres sont en jeu. Mais, précisément, un édifice sera une *réalisation d'espace*, une interprétation. Le vide primitif, au voisinage de la matière, puis des matériaux, se métamorphose. L'espace se densifie, se complexifie sans jamais se remplir. Au moins là où la lumière brille.

La moindre stabilité moléculaire est déjà, en ce sens, une construction victorieuse de la pesanteur.

"Celui qui compose un monument se représente d'abord la pesanteur et pénètre aussitôt après dans l'obscur royaume atomique. Il se heurte au problème de la structure : savoir quelles combinaisons doivent s'imaginer pour satisfaire aux conditions de résistance, d'élasticité, etc., s'exerçant dans un espace donné. On voit quel est l'élargissement logique de la question, comment, du domaine architectural, si généralement abandonné aux praticiens, l'on passe aux plus profondes théories de physique générale et de mécanique.

Grâce à la docilité de l'imagination, les propriétés d'un édifice et celles intimes d'une substance quelconque s'éclairent mutuellement."<sup>1</sup>

Par deux fois l'imagination est mentionnée comme cette faculté qui permet de changer de niveau ou d'échelle : des propriétés de surface de l'édifice dans sa globalité aux propriétés plus profondes des matériaux. C'est également au compte de l'espace qu'il faut mettre le fait que ces deux familles de propriétés "s'éclairent mutuellement".

Il n'est plus possible de s'en tenir alors à la théorie de l'espace vide.

"L'espace, dès que nous voulons nous le figurer, cesse aussitôt d'être vide, se remplit d'une foule de constructions arbitraires et peut, dans tous les cas, se remplacer par la juxtaposition de figures qu'on sait rendre aussi petites qu'il est nécessaire."<sup>2</sup>

Phrase décisive. Nous pourrions dire qu'à vouloir *figurer* - au sens de donner une figure à... - l'espace on ne peut qu'abandonner l'idée de vide. Là où il y a figure il ne peut y avoir de vide. Outre le fait, cependant, qu'il est possible de s'emparer du vide comme d'une figure et de demeurer concentrer sur lui pour figurer l'espace, cette figuration est bien plutôt une épreuve auquel nous soumettons le vide comme espace. Le désir de figuration, et Valéry semble très sensible à la proximité qui est celle de l'imagination et de l'espace, fait plutôt émerger une réalité de l'espace à côté de laquelle la notion de vide, peut-être trop théorique, semble vouée à passer. *L'intellect pur* est du côté du vide. Le système des coordonnées cartésiennes est une de ces plus belles inventions. Il est comme la raison du vide. *L'imagination*, par contre, nous plonge dans l'inséparabilité physique de l'espace et de la matière. Nous ne pouvons pas nous contenter de penser l'espace avec l'intellect, il nous faut aussi le construire avec l'imagination. L'imagination est une voie qui nous fait accéder aux propriétés de l'espace invisibles à l'intellect. La figuration n'est pas une tromperie, en son étoffe la plus intime elle est d'essence spatiale et nous permet de rejoindre ce que,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1190.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 1191.

de l'espace, l'intellect met de côté pour n'avoir à considérer, mais c'est son rôle, des distances pures et toutes comparables entre elles.

L'intellect rend compte de la rationalité de l'espace, l'imagination l'atteint dans sa justesse. C'est pourquoi il cesse aussitôt d'être vide. Il se remplit alors de constructions arbitraires aussi petites qu'on voudra.

Nous prendrons le risque de faire cette comparaison. L'espace n'est pas seulement une forme, par exemple une forme qui contient tous les objets possibles. Il est en lui-même *forme et contenu* .

La forme de l'espace est le vide mais son contenu est virtuellement la totalité de toutes les constructions arbitraires possibles. Une construction n'est jamais *dans* l'espace sans être en elle-même une *spatialisation* , une *réalisation de l'espace* , une *interprétation* . L'espace est, en puissance, construction. C'est pourquoi, dans l'espace réel, existent par exemple des systèmes planétaires qui sont comme des constructions spontanées et naturelles.

Il y a une affinité profonde entre la nature de l'espace et le désir de créer ou de construire. Nous dirions que créer consiste à déployer les constructions arbitraires que la puissance de l'espace rend possibles.

La phrase de Valéry ne fait-elle pas au reste songer à toutes ces expériences picturales, celles de Klee, de Toobey, de Michaux, qui semblent effectivement avoir spatialiser le vide initial du support par des foules de constructions arbitraires parfois très petites?

"Un édifice, écrit Valéry, 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 déplaçant dans une quantité de structures."<sup>1</sup>

L'espace n'est pas occupé sans être *formé* . Il est tel qu'il favorise l'apparition de textures comme répétition d'un "édifice" servant de module.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1191.

"Qu'on remarque autour de soi de quelles façons différentes l'espace est occupé, c'est-à-dire formé, concevable, et qu'on fasse un effort vers les conditions qu'impliquent, pour être perçues, avec leurs qualités particulières, les choses diverses, une étoffe, un minéral, un liquide, une fumée, on ne s'en donnera une idée nette qu'on grossissant une particule de ses textures et en y intercalant un édifice tel que sa simple multiplication reproduise une structure ayant les mêmes propriétés que celle considérée..."<sup>1</sup>

L'ordre d'une construction ne s'oppose jamais, pour Valéry, à un chaos ou à un désordre. Il y a déjà de l'ordre. C'est ce qu'il appelle l'*ordre initial*. Cet ordre initial - appelons-le *nature* - la pensée mythique peut se le représenter comme étant le fruit d'une volonté organisatrice, d'essence divine, agissant intentionnellement au sein d'un milieu qui serait l'espace. Ce n'est pas, semble-t-il, la perspective de Valéry. Si l'espace était un milieu, et seulement un milieu, on ne comprendrait pas que l'ordre qui y est introduit puisse même être conservé. Certes on peut bien imaginer une création divine perpétuelle. Cela rassure peut-être mais n'explique rien. L'espace comme pur milieu pourrait bien être celui d'une juxtaposition d'éléments parfaitement hétéroclites. Si l'espace n'avait que les propriétés du vide seul le hasard pourrait rendre compte du fait qu'une molécule de X se trouve à côté d'une autre molécule de X pour former un embryon de texture. Mais l'espace est ainsi qu'il n'est pas indifférent à l'existence de la matière. Nous ne pouvons le concevoir que dans ses *formations*, que dans son activité de *spatialisation*. L'espace n'est pas un milieu indifférent à la matière. Et la matière c'est des températures, des forces et, notamment, une force gravitationnelle. Voilà ce qui se passerait dans l'espace comme milieu-vide: nous pourrions y répandre tous les objets qu'on voudra sans que rien ne s'y passe. Or c'est impossible. La plus subtile différence de masse entre deux de ces objets ne peut que provoquer un mouvement de concentration. Le minimum qu'on puisse dire c'est que l'espace ne s'oppose pas à ce mouvement. Finalement, au bout d'un certain temps cosmique, un nombre important de ces objets jetés dans l'espace se trouveraient en situation d'être agglutinés et homogénéisés au sein d'un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1191.

étoile brûlante, brillante et rayonnante. L'espace est aussi cette *formation* d'étoiles. Nous dirions qu'il se comporte comme une puissance de "*texturation*".

Le concept relativiste d'*espace-temps* signifie pour une part qu'il est impossible précisément d'être "dans l'espace" sans être en mouvement. Etre quelque part c'est toujours être à un certain moment d'une *kinèse*, d'un processus dynamique.

"A l'aide de ces conceptions, nous pouvons circuler sans discontinuité à travers les domaines apparemment si distincts de l'artiste et du savant, de la construction la plus poétique et même la plus fantastique jusqu'à celle tangible et pondérable. Les problèmes de la composition sont réciproques des problèmes de l'analyse; et c'est une conquête *psychologique* de notre temps que l'abandon de concepts trop simples au sujet de la constitution de la matière, non moins que de la formation des idées. Les rêveries substantialistes autant que les explications dogmatiques disparaissent, et la science de former des hypothèses, des noms, des modèles, se libère des théories préconçues et de l'idole de la simplicité. "<sup>1</sup>

La notion d'espace comme milieu vide est peut-être un de ces concepts que l'idole de la simplicité a jusqu'ici un peu trop favorisé. Valéry, à côté de ces conquêtes dont nous pouvons nous enorgueillir : l'espace, l'électricité, l'atome; souligne celle, toute psychologique, en quoi consiste le renoncement à ne vouloir considérer que des concepts simples.

Valéry, en se mesurant en constructeur à l'énigme de l'espace, a jeté quelques-uns des fondements d'une théorie de la complexité. Cela constituerait un trait de modernité et le monument en serait le symbole.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 1191.

## 8. Un monument d'architecture pure

### La pyramide de Gilson

L'étude qu'a consacrée à l'architecture Etienne Gilson dans *Matières et Formes*<sup>1</sup> met en oeuvre une approche du monument. Certes il nous est toujours possible d'envisager toute construction comme un "monument historique". C'est aujourd'hui son destin culturel. Mais au-delà même de l'intérêt historique et esthétique de toute architecture nous pouvons aussi rêver à des monuments de pure architecture, c'est-à-dire aussi à des oeuvres de pure beauté à l'intérieur desquelles il nous est possible de vivre des instants rares. Aussi bien le monument gilsonien apparaît-il comme la solution pour une architecture inquiète de ce qui la définit.

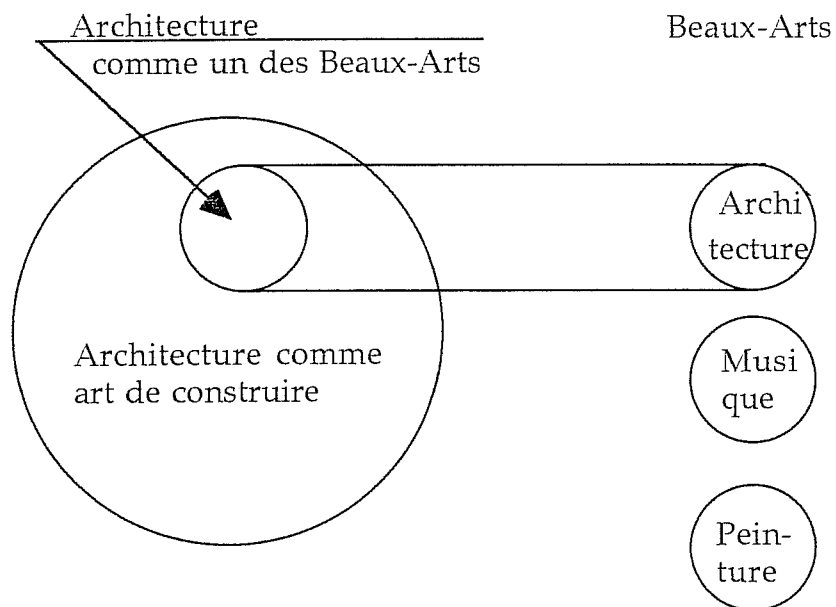
---

<sup>1</sup> Gilson Etienne, *Matières et Formes. Poétiques particulières des arts majeurs*. Paris, Vrin 1964.

A) L'architecture comme un des beaux-arts. Le problème de Gilson

Précisément la définition à la fois la plus complète, la plus générale et la plus concise de l'architecture ne peut rester - ce qui est une imperfection pour une définition mais aussi peut-être sa valeur - que dans un certain flou. La raison en est qu'elle doit à la fois comprendre l'architecture en un sens "ordinaire" et l'architecture en tant qu'elle est un des beaux-arts.

Nous pouvons représenter cette situation par un schéma :



Il est possible de construire une définition qui contienne les deux ensembles. Elle devra cependant rester à un niveau de généralité qui s'avérera insuffisant dès lors qu'on prêter attention au plus petit ensemble.

Cette définition sera dite *usuelle*; elle est la plus courante mais aussi la plus pratique précisément parce qu'elle comprend les deux cercles.

"Selon le sens usuel du mot, l'architecture est l'art de construire, d'ordonner et, éventuellement, d'orne les édifices selon des plans



prévus. L'architecte est celui qui établit le plan de toute construction de ce genre et en dirige l'exécution."<sup>1</sup>

La *construction* et l'*ordonnancement* constituent les deux opérations fondamentales par lesquelles un édifice vient au jour. Par la première l'architecte détermine les principes tectoniques qui sont au fondement de la chose édifiée; par la seconde il élabore l'ordre qui, en combinant disposition et distribution, la rationalise. L'*ornement* est une opération facultative et consiste dans le choix qui est fait des éléments, ainsi que de leur emplacement, contribuant à la mise en valeur artistique de l'édifice.

Ces trois opérations spécifient l'architecture pour autant, cependant, que leurs effets sont prémédités par des *plans*. L'architecte est celui qui établit de tels plans et, comme le précise Gilson, en dirige l'exécution.

Cette définition, comme le montre clairement le schéma, comprend le petit cercle mais ne le précise pas. Il est sous-entendu.

A droite du schéma figure la liste, incomplète, des beaux-arts. Elle permet de visualiser de manière commode le fait observé par Gilson à savoir que

1°) il existe un des beaux-arts, appelé Architecture, qui satisfait à la définition de l'art de construire en son sens le plus général;

2°) tout ce qui relève de l'art de construire n'appartient pas, en revanche, aux beaux-arts.

Qu'est-ce que l'Architecture en tant qu'un des beaux-arts? Une des définitions les plus courantes des beaux-arts est celle qui les désigne comme tels parce qu'ils "représentent le Beau". Il importe alors de remarquer que l'Architecture comme un des beaux-arts ne saurait être précisément une *représentation* du Beau. Nous nous satisferons cependant, de manière provisoire, d'envisager l'Architecture en tant qu'un des beaux-arts comme un acte constructif qui se donne comme objectif la production de la beauté comme telle.

La thèse de Gilson est alors qu'à l'art de construire compris au sens le plus général - c'est le grand cercle moins le petit cercle - correspond une esthétique particulière et que nous appellerons *fonctionnalisme esthétique*.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 45.

L'Architecture comprise comme un des beaux-arts, donc en tant qu'elle se fixe comme objectif de produire de la beauté, n'est pas pensable esthétiquement par le fonctionnalisme.

Il est correct, comme nous l'avons déjà fait, d'appeler la première architecture, art de construire ou art de bâtir. Elle peut comprendre l'Architecture en tant qu'un des beaux-arts, mais son esthétique fonctionnaliste ne permet ni de la penser ni de la préciser. Nous devons pour cela adopter un autre point de vue que le point de vue fonctionnaliste.

"L'art de construire de tels édifices est un art véritable, mais c'est un art essentiellement utilitaire, qui est celui de bâtir, le bâtiment. Comme tous les produits de la factivité, des bâtiments peuvent avoir leur beauté propre, mais c'est une beauté elle-même utilitaire, en ce sens du moins qu'elle naît de la parfaite adaptation des moyens à la fin. Le bâtisseur ou architecte au sens le plus large du terme, n'a pas cherché la beauté pour elle-même. S'il la rencontre, et même dans la mesure où il peut l'avoir voulue, cette beauté, d'ailleurs très réelle, est celle qui convient à une architecture essentiellement fonctionnelle. Pas plus que celui de la nature, le beau propre à la factivité ne relève de l'ordre des arts du beau; en tant qu'elle se le propose pour fin, l'architecture n'est pas un des beaux arts. "<sup>1</sup>

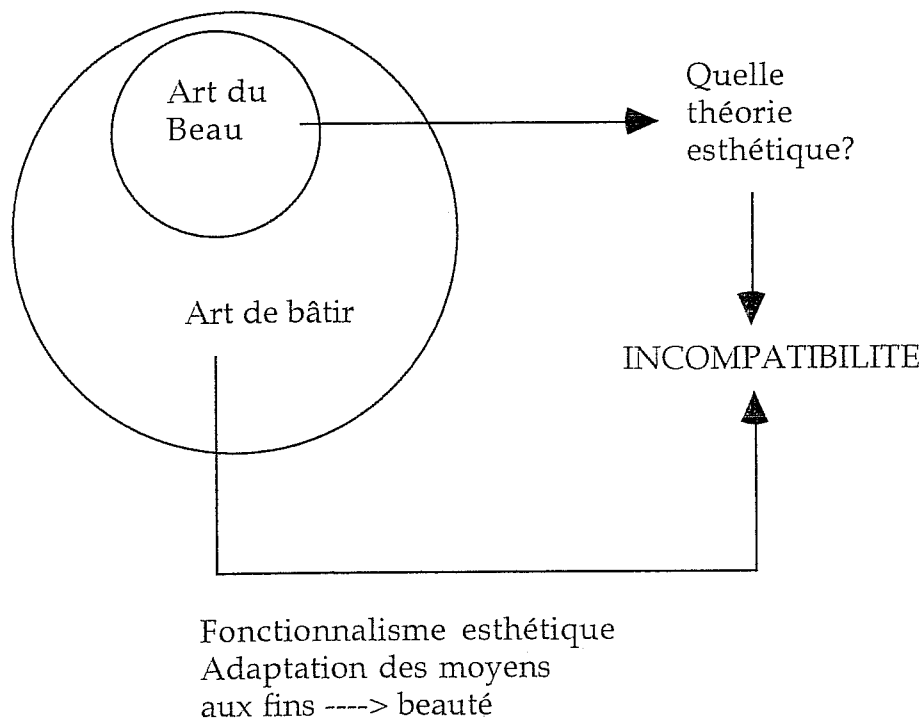
Remarquons, et soulignons, que Gilson ne nie pas la beauté des édifices qui sont le produit de l'art de bâtir. Ils possèdent une beauté propre, bien réelle, et dont le fondement est à chercher dans l'adaptation parfaite des moyens à la fin. Il n'est pas contradictoire de chercher des exemples qui n'appartiennent pas au domaine de l'habitation. Il existe au reste une discipline nommée "architecture navale". C'est un fait qu'un bateau conçu pour des performances bien précises possédera cette beauté propre et fonctionnelle. Une maison conçue pour des conditions climatiques bien déterminées, autre exemple, possédera de même cette beauté. C'est un fait que les hommes éprouvent une satisfaction, qu'ils qualifient aussi de manière esthétique, et qui résulte de l'adaptation des moyens aux fins. Une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 46.

"belle maison", un "beau bateau" sont des choses dont les caractéristiques formelles sont en accord avec les fins poursuivies.

Le problème est cependant le suivant. Beaucoup d'architectes conviendront qu'il s'agit là de la seule manière de penser le beau. A vouloir le chercher pour lui-même, indépendant de l'adaptation aux fins, même non seulement à la gratuité et à l'arbitraire, mais à des solutions aberrantes voire monstrueuses et qui engendrent en fait le contraire de ce qui est cherché : la laideur. Ce n'est pas là, cependant, définir l'architecture comme un des beaux-arts. Ainsi, et dans l'hypothèse qu'il ne saurait être question de tenir cette perspective comme négligeable, le problème est de penser une esthétique de l'architecture comme art du beau qui ne conduise pas aux impasses, voire aux absurdités signalées à l'instant. Le schéma suivant fait le point sur "le problème de Gilson".



Nous dirons effectivement que la théorie du fonctionnalisme esthétique est incompatible, dans la philosophie de Gilson, avec le concept de l'Architecture en tant qu'art du beau. La beauté pour *elle-même*, en tant que telle, est d'un autre ordre que celle résultant de l'accord harmonieux des moyens et des fins. Gilson part du principe que la solution

fonctionnaliste est impropre à satisfaire certaines exigences spécifiquement esthétiques et où la beauté visée pour elle-même est la préoccupation dominante.

Le fonctionnalisme esthétique a sa légitimité et son domaine d'application. Son règne sans partage signifierait cependant qu'on s'interdise de satisfaire à ces exigences. Il pourrait même devenir une sorte de théorie dogmatique, produisant massivement des effets soustraits à la critique et profondément insatisfaisants. Il faut donc établir que l'architecture en tant qu'art du beau est possible. Il est impératif, toutefois, qu'une théorie esthétique adéquate permette d'éviter les travers que le rationalisme fonctionnaliste esthétique a beau jeu de dénoncer. Le schéma plus haut montre que le petit cercle de l'architecture en tant qu'art du beau est comme noyé dans le grand cercle où règne le fonctionnalisme esthétique. La question est bien de penser les fondements d'un art architectural du beau qui le protège de ces aberrations par ailleurs si justement ridiculisées par la doxa fonctionnaliste. Ce n'est ni une question simple ni une question facile. Gilson a conscience que le fonctionnalisme esthétique constitue comme le "bon sens" de l'époque et qu'il n'est pas aisé, par ailleurs, de trouver ou de retrouver le chemin de la beauté pure, voulue et désirée pour elle-même.

#### B). Solution du problème. La pyramide de Gilson

De fait la tradition en vigueur, sur laquelle se fonde le fonctionnalisme esthétique, peut se caractériser par la position centrale qu'elle accorde à l'opposition entre l'utile et le beau. Gilson cite le ministre Paris-Duverney qui, à propos du projet de l'Ecole Militaire, déclarait en 1750, une quarantaine d'années avant la révolution française :

"Il s'agit moins d'élever un monument à la gloire de sa Majesté que d'en former un qui soit utile à l'Etat. Entre le beau et l'utile, il n'y a point à balancer quand on ne peut réaliser les deux".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, cité par Gilson page 48.

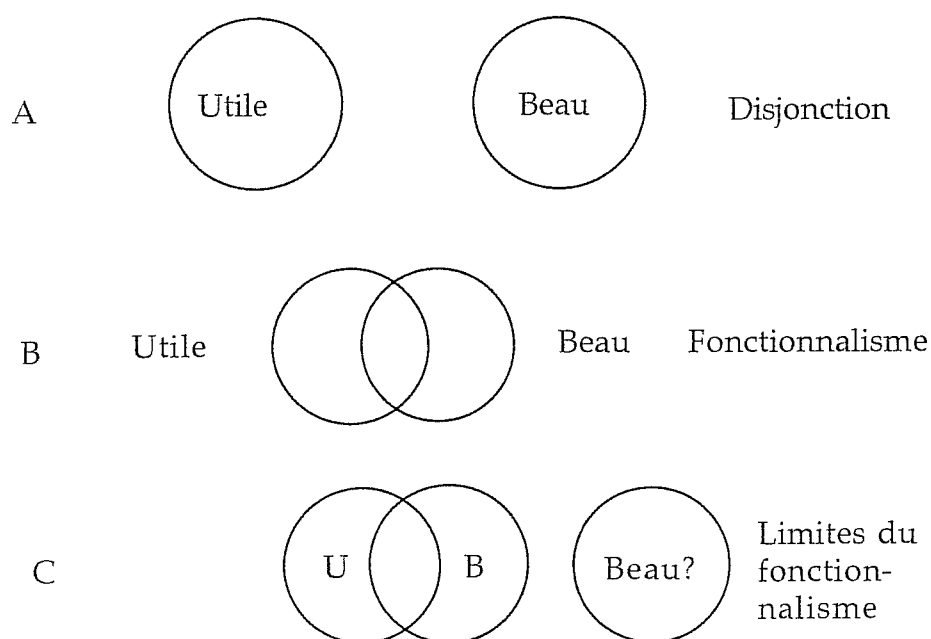
Cette déclaration est particulièrement significative. Quand bien même approuverions-nous son bon sens et son réalisme - il est vrai que le ministre avait à craindre l'impopularité qui était déjà celle de la monarchie en France - nous avons le devoir de nous étonner du choix qui est fait de l'utilité contre la beauté. Nous pourrions imaginer, contrairement à ce que laisse entendre le personnage de l'Etat, que la beauté puisse être préférée à l'utile et que, s'agissant tout de même de faire des choix qui impliquent d'importantes dépenses, on se prenne précisément à "balancer". Qui l'emportera, le beau? l'utile? le beau?... Il semble que le beau soit ici associé à des valeurs aristocratiques mais que, compte tenu d'un contexte politique de plus en plus critique et subversif, il ne saurait être question d'hésiter une seule seconde. La raison d'Etat implique le sacrifice du beau. Là encore nous ne sommes pas contraints de réduire le beau à des valeurs aristocratiques. Ne s'agit-il pas en effet que d'une confiscation? L'aspiration à la beauté n'est pas réservée.

Le discours de Paris-Duverney repose sur une opposition simple et exclusive du beau et de l'utile. Ou c'est l'un ou c'est l'autre. Il n'y a pas toutefois à balancer. Les exigences de l'utile n'ont pas, au contraire, régressé depuis. Son règne a cependant conduit à tempérer cette opposition qui n'empêchait pas notre ministre de dormir. La théorie fonctionnaliste est précisément une théorie qui répond à la nécessité d'atténuer, voire de faire disparaître le caractère exclusif du rapport du beau et de l'utile. L'utile, pour cette théorie, s'opposera d'autant moins au beau qu'il peut en être un des fondements.

"... la poursuite de l'utilité n'exclut pas celle de la beauté. Il est même vrai qu'on doit pouvoir obtenir de l'édifice utile qu'il traduise son utilité même en formes belles. En pareil cas, et si la réussite est complète, les belles formes ne font que s'accommoder de la fonction, elles l'expriment. Mais c'est le cas de "beauté industrielle" en général. L'utile a sa perfection, qui est l'adaptation parfaite des moyens aux fins. Lorsque cette adaptation est obtenue, l'utile a sa beauté, qui est celle d'un beau navire, d'une belle voiture, d'une belle machine, mais, comme celle de la nature, la beauté de la machine est donnée par surcroît. Celle de l'édifice leur est analogue en cela. De même qu'on

rend la nature ridicule en l'enjolivant, et une machine comique en la décorant de statuettes, ou de quoi que ce soit qui rappelle l'un des beaux-arts, de même aussi, quand l'architecte croit embellir un bâtiment en lui ajoutant des colonnes qui ne servent de rien, ou des chapiteaux sans fonction définie, il s'expose aux sarcasmes de tant de ses confrères contre l'enseignement des ordres d'architecture et des "styles" qui survit dans certaines écoles des beaux-arts." <sup>1</sup>

Cette intégration du beau dans l'utile ne peut être cependant que partielle. Il y a quelque chose de ce beau que le ministre excluait qu'on ne peut retrouver pleinement par le biais du fonctionnalisme esthétique. Par ce schéma il nous est possible de suivre l'évolution du problème.



Dans A les deux cercles du beau et de l'utile sont disjoints et donc séparables. Dans B ils sont en relation d'intersection. Il y a un sous-ensemble, qui correspond au fonctionnalisme, pour lequel la beauté de certaines choses est fondée sur leur utilité. Il reste un beau inutile mais il est, précisément, exclu du cercle de l'utile. Il est du même coup exclu de

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 49.

l'architecture pour autant que celle-ci ne peut jamais produire des choses inutiles. Le cercle du beau est perdu de vue. En C ce cercle revient à côté des deux cercles du fonctionnalisme. Mais il revient comme question.

Il est nécessaire, pour résoudre le problème, de comprendre et d'accepter l'*essence paradoxale* de l'architecture. L'expression signifie qu'il y a quelque chose, dans l'architecture, qui contredit ou s'oppose aux opinions les plus largement répandues et acceptées comme vraies à son propos. Le point de vue fonctionnaliste est d'autant plus largement partagé qu'il correspond aux succès irréversibles remportés par le mode de production industriel. On peut apprendre beaucoup de celui-ci, il reste que toutes les oeuvres architecturales ne sont pas comparables aux avions, aux bateaux, aux machines en général. Qu'est-ce qui donc contredit ce point de vue fonctionnaliste?

"... la beauté de l'utile, écrit Gilson, n'est pas celle que les arts du beau se proposent directement d'atteindre. S'ils ont aussi leur fonctionnalisme, on peut dire qu'il consiste à produire du beau pour lui-même, indépendamment de toute utilité. A cet égard, l'un des paradoxes de l'architecture en tant qu'art est que le beau n'est jamais la fin unique." <sup>1</sup>

En fait le paradoxe a deux visages. Tout d'abord, en direction du point de vue fonctionnaliste lui-même, *c'est une fonction*, au même titre par exemple que de loger des familles, *que de produire de la beauté indépendamment de toute utilité*. Il y a des aspirations à la beauté en architecture qu'il est parfaitement légitime de satisfaire indépendamment de toute utilité. C'est une des nombreuses fonctions que l'architecture est appelée à remplir. Enfin, en direction du point de vue de l'art du beau, *aucune architecture, même celle qui est faite avec le souci exclusif de la seule et pure beauté, ne saurait être inutile*. S'il y avait quelque chose de l'architecture qui ne satisferait aucun besoin d'ordre pratique alors nous sortirions de son concept et nous rejoindrions un autre art, par exemple la sculpture.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 50.

La finesse de l'analyse de Gilson repose sur l'idée qu'il y a vraiment une possibilité pour penser de manière non fonctionnaliste un art architectural du beau pourtant non inutile. Il faut pour cela cesser de projeter sur toute l'architecture le modèle du produit industriel ou de la machine. On peut chercher et atteindre la beauté pour elle-même sans risquer l'aberration ou l'absurdité. Bien comprise, soustraite au règne du fonctionnalisme esthétique, l'architecture le permet.

"...l'utile est parfois de telle nature qu'il ne détermine nécessairement aucune structure particulière. Moins la fin de l'édifice en commande la structure, plus directement il relève de l'architecture, au sens étroit du mot qui en fait un des beaux-arts. "<sup>1</sup>

Tel pourrait être la formulation d'un "théorème de Gilson". Il montre :

1°) que le cercle de l'art du beau n'est pas extérieur au cercle de l'art de construire;

2°) qu'il est possible de se libérer de la doctrine fonctionnaliste dans la mesure où certains programmes permettent l'expression de la beauté pour elle-même.

"C'est pourquoi, de tout temps et plus évidemment peut-être encore de nos jours, les édifices religieux, temples ou églises, ont directement relevé de cette architecture plus libre d'entraves qui peut atteindre sa fin utile particulière tout en s'assignant pour fin artistique la production de la beauté. Un temple grec, une église chrétienne, sont essentiellement un autel protégé par un toit et entouré de murs. Il s'agit alors d'une destination fonctionnelle telle qu'elle n'impose pratiquement aucune condition de dimension, de forme ni d'ornementation particulière aux édifices en question."<sup>2</sup>

Un des résultats de cette analyse est que le refus de voir le fonctionnalisme légiférer toute la production architecturale ne conduit pas

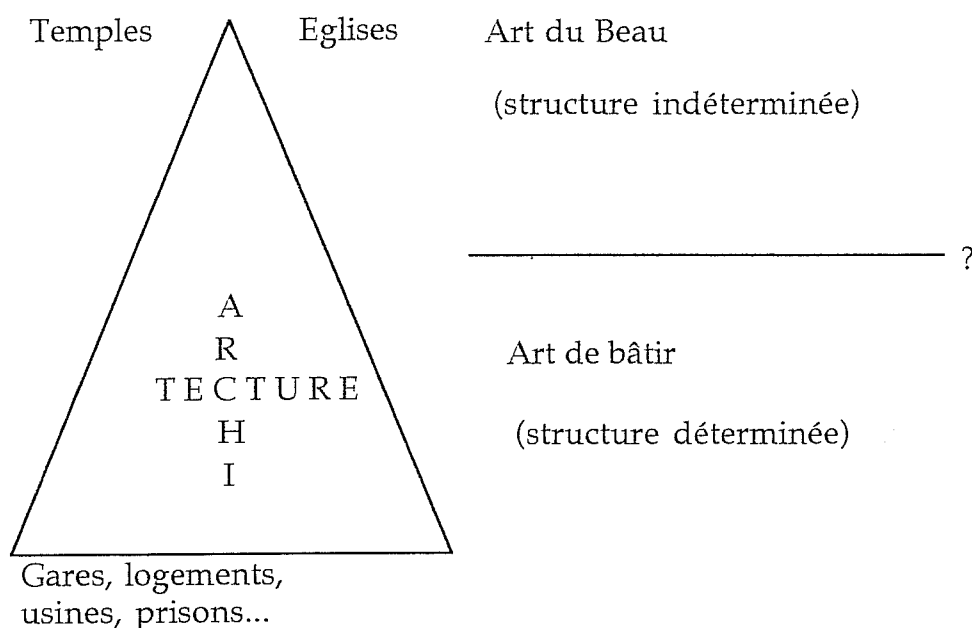
---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 51.



à un éclatement de la notion même d'architecture. L'art de bâtir et l'architecture comme art du beau ne sont pas des cercles disjoints. Ce que nous désignons par le mot architecture sera mieux représenté par une pyramide, pyramide que nous appellerons *pyramide de Gilson* :



A la base de la pyramide nous trouvons tous les programmes qui induisent une forte détermination de la structure. C'est le domaine par excellence du fonctionnalisme. En haut de la pyramide nous trouvons les programmes, essentiellement religieux, qui laissent la structure très largement indéterminée. Le point d'interrogation, près de la ligne horizontale, indique qu'est problématique la position de la frontière qui sépare le "domaine" de validité du fonctionnalisme du domaine de l'art pur.

Elle fait apparaître cependant à quel point il convient d'avoir repéré le *préjugé* fonctionnaliste pour autant que, à l'approche de la pointe de la pyramide, il peut nous apparaître indispensable de s'en délivrer. Toutes les choses de l'architecture ne sont pas comme des voitures, des avions, des machines à laver ou des armes de guerre.

Etienne Gilson est un penseur et un historien de la philosophie de tradition catholique. Nous comprenons sa volonté d'intégrer à la notion d'architecture les oeuvres et les programmes sacrés.

"(...) tant que l'édifice subsiste comme lieu de culte, de prière ou même simplement de vénération, c'est un temple. Son architecte est libre de le concevoir comme un pur objet de beauté, c'est-à-dire comme si sa beauté même constituait alors l'essence de l'offrande faite par l'homme à la divinité. C'est pourquoi tant de villages n'ont de beau que leur église. "<sup>1</sup>

Il semble ainsi que l'offrande ou le don de beauté importe plus, pour une église ou un temple, que la réalisation d'un signe conventionnel et fonctionnel. Une église n'a pas à être nécessairement une réplique de la croix par exemple. La chapelle de Ronchamp, de Le Corbusier, est un magnifique exemple de la possibilité de transcender ou de dépasser le point de vue fonctionnaliste. L'amateur de machines et de bâtiments industriels qu'était Le Corbusier rejoint ici la critique gilsonienne du fonctionnalisme.

Il n'est pas nécessaire de vivre religieusement pour entendre cette critique. Et nous pouvons nous demander s'il n'existe pas d'autres types de programmes que ceux du temple ou de l'église qui permettent à l'expression plastique, tout en restant étroitement liée à un usage, d'atteindre un grand degré de liberté.

Il semble que la problématique de Gilson mette en jeu deux grandes questions :

1°) Celle de la critique du rationalisme des sociétés industrielles, dites de consommation, dites capitalistes ou libérales en tant qu'il soumet l'ensemble de la vie culturelle et sociale aux normes de l'utilité, de la rentabilité et du fonctionnel. Etienne Gilson a une approche religieuse et chrétienne du problème. On ne peut, quand bien même n'aurions-nous pas de sensibilité religieuse, que se demander si ce rationalisme ne lèse pas en effet certaines des aspirations fondamentales de l'homme. Que peut-il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 51.

arriver si elles demeurent insatisfaites et méprisées? Quelle sorte de violence est exercée quand le fonctionnalisme, qui a encore une fois son domaine de légitimité, règne sans partage et sans aucune limite? Certaines de nos banlieues sont ainsi cohérentes, par une sorte de fonctionnalisme pervers, avec la réalité même du chômage.

2°) Celle des rapports entre la technique et l'art. Le fonctionnalisme en tant que doctrine reposant sur la théorie de l'adaptation des moyens aux fins serait l'expression même de la philosophie qui sous-tend la technique. S'il est absurde d'envisager un art totalement privé de technique, il y a cependant une place pour une critique artistique de la technique quand celle-ci outrepassse ses limites et devient une vision du monde à part entière, une sorte de technicisme. Le fonctionnalisme, pour autant qu'il tend à régner sans partage comme une idéologie, serait une traduction de ce technicisme en termes de théorie de l'art. Il serait l'expression artistique d'une vision du monde technicienne. Cela ne revient-il pas à accorder à la technique un rôle et une prépondérance pervers? Ne risque-t-elle pas ainsi de devenir une source de difficultés au lieu de demeurer l'art des solutions avantageuses?

### C) Les architectes sont des destructeurs

Le culte de la beauté a ses exigences. L'acte architectural doit mettre toutes les chances de son côté. Il devrait toujours être un pari sur l'éclosion d'une belle oeuvre.

"La création de la beauté architecturale présuppose le néant d'architecture. L'architecte opère dans l'espace vide de tout solide comme le musicien opère dans le silence qui est le néant du son. A la rigueur, la musique peut se poser sur du bruit, mais pas sur du son, à moins qu'elle ne se l'assimile. De même l'architecture peut se poser sur des formes naturelles; elle le fait même toujours, puisqu'étant dans le lieu elle doit toujours s'accommoder d'un site. Elle le fait en

l'utilisant, mais elle ne peut s'accommoder d'une autre architecture, du moins si elle est vraiment créatrice de nouveau."<sup>1</sup>

Peut-on parler de *pulsion poétique* ? Elle serait désir profond de beauté et de renouvellement des formes. En ce sens l'architecture qui, encore une fois, associe étroitement des valeurs d'art à des besoins pratiques, ne peut se satisfaire d'un état de chose où tout serait indistinctement conservé. Elle a aussi besoin de détruire. Le mot est dur à écrire et à prononcer, mais les architectes ne peuvent pas ne pas être des destructeurs. Certes il y a des indestructibles, des oeuvres architecturales qui constituent un fond patrimonial précieux. Ce sont des oeuvres à divers titres exceptionnelles. Elles sont des biens culturels mais peuvent aussi jouer le rôle de modèle et être des sources d'interrogations théoriques fondamentales et, partant, de renouvellement. On sait l'importance décisive qu'ont eu certains vestiges de l'antiquité romaine pour Palladio. Précisément, c'étaient des vestiges.

"Quelle que soit sa décision, l'architecte doit d'abord faire place nette. C'est même pourquoi les architectes sont de si terribles destructeurs d'architecture : c'est seulement dans un espace vide que leur oeuvre peut finalement s'élever."<sup>2</sup>

Certains architectes ont parfois fait le choix de travailler pourtant dans des contextes très contraignants et caractérisés par la nécessité de respecter du bâti ancien. Rénovation, réutilisation, réemploi supposent par définition qu'il est impossible de faire cette place nette dont parle Gilson. La célèbre intervention de Scarpa dans le château de Castelvechio en Italie est sans doute le signe que les architectes ont accepté de relativiser l'axiome pratique de la *tabula rasa*. Il s'agit probablement d'une remise en cause d'une certaine conception de l'oeuvre. La beauté résulte en effet dans ce cas de la subtilité et de l'intelligence d'un dialogue avec de l'architecture existante, parfois prestigieuse, et non de l'assomption d'un tout sur du vide.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 51.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 52.

Nous n'avons pas, cependant, à craindre cet aspect également paradoxal de l'architecture en quoi consiste l'exigence d'espace vide. Il exprime fondamentalement le sentiment vital d'un nécessaire renouvellement des formes. C'est le refus de l'"espace-musée" .

#### D) Les deux fins principales de l'architecture

La chose architecturée, nous l'avons vu, est une chose telle qu'elle est produite selon des règles et en fonction de principes. Elle est chose bâtie - en fonction de ces principes - elle est bâtiment. C'est le bâtiment comme oeuvre. Nous entendrons pour le moment ce mot *oeuvre* au sens de chose non naturelle (c'est un *artefact* ); produite intentionnellement et présentant, au même titre que les êtres naturels, le caractère d'un tout. Il est essentiel de ne pas perdre de vue que les oeuvres d'architecture relèvent aussi bien de l'art de bâtir au sens général que de l'architecture au sens d'art du beau.

"Comme pour toutes les oeuvres de l'homme, la cause première d'un bâtiment est sa cause finale. Mais celles-ci est de plusieurs sortes."<sup>1</sup>

Il est toujours possible de discuter le fait de savoir si les êtres naturels satisfont ou non à des fins. Les organes vivants, à l'évidence, remplissent des fins. L'oeil est fait pour qu'on voit; la main pour qu'on appréhende. Mais ces fins sont-elles préétablies, ou prédéfinies quelque part, dans un plan secret ou dans l'esprit de quelque créateur? La nature a donné lieu à des descriptions différentes et opposées. Nous pouvons nous émerveiller de son ordre et de son organisation. Mais nous pouvons y voir aussi comme une absurdité injustifiée produisant seulement par hasard, et dans le désordre, quelques équilibres à l'apparence finalisée. Ceux-ci sont en réalité éphémères et fragiles.

Autant la référence à un plan d'intentions finalisant est problématique concernant la nature, autant il est impossible de nier que les oeuvres humaines satisfont à des fins préméditées.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 52.

Nous pouvons admettre que la finalité de l'oeil est le résultat d'un très long et très complexe processus mécanique et "aveugle". Dans cette perspective la finalité - voir de manière suffisamment précise pour échapper aux prédateurs, pour saisir la nourriture et attraper des proies, pour apercevoir des partenaires sexuels, pour veiller sur la progéniture... - peut être comprise comme le résultat, en apparence extraordinaire, d'une histoire très ancienne caractérisée par la sélection des meilleures solutions. Il n'y a pas par exemple de grandes espèces d'animaux aveugles pour la simple et bonne raison qu'il leur aurait été impossible de subsister parmi d'autres animaux voyants et prédateurs. Nous pouvons considérer que, chez les êtres naturels, la finalité est comme à la fin et comme un résultat. Mais ce résultat est le fruit d'une sélection des caractères les mieux adaptés.

Il n'est pas totalement absurde de se représenter la matière vivante comme une puissance qui fait absolument n'importe quoi et n'importe comment, sans aucun souci de finalité. La vie agit cependant comme un crible qui garde les bonnes solutions et écartent les mauvaises. Lorsque nous contemplons la nature nous contemplons en réalité une sélection de bonnes solutions du point de vue de la conservation de la vie. Il nous semble alors que tout ceci pourrait être le résultat d'un plan prémédité. Il ne s'agit en fait que de l'oeuvre, provisoire et transitoire, de la lutte pour la vie. Le vivant est ce qui lutte pour sa survie. C'est ce qui fait qu'il y a une histoire naturelle.

Si, en réalisant des oeuvres, les hommes imitent la nature ils n'impruntent pas tout à fait les mêmes voies. L'imitation n'est pas une duplication de l'imité. Ce qui est résultat chez l'être naturel devient cause pour l'*artefact*. Nous admirons dans la nature les résultats mais nous les traduisons *pour nous* en cause. La fin ne se trouve pas comme en aval d'un processus dont des individus héritent et vont "tester" du point de vue de la conservation, mais en amont et pour devenir cause première. La production en général, l'architecture en particulier, serait ainsi d'essence *téléologique*. C'est la fin qui guide, et comme à distance, le procès de production. La finalité d'une maison, qui est d'abriter une vie familiale pour une durée relativement longue, est aussi sa cause première : c'est elle qui fait qu'il y a des objets qui sont des maisons. Les hommes n'ont pas fait des quantités de choses au hasard, par exemple des dizaines de milliers de

cubes sans ouverture, pour ensuite sélectionner celles de ces choses qui pouvaient leur paraître un peu moins idiotes que les autres, par exemple et pour un cube d'avoir une ouverture. Nous commettons certes des erreurs, mais l'intelligence humaine se signale précisément par la faculté de comprendre des fins, de les anticiper et de les mettre au principe de la production.

C'est cette capacité de pouvoir mettre "la fin en premier" qui fait de la technique une puissance immense. Une des explications mythiques du principe de la colonne grecque consiste à imaginer qu'elle procède de l'imitation de poteaux en bois, eux-mêmes étant des imitations d'arbres. C'est peut-être faux, cela n'en demeure pas moins révélateur. La technique des colonnes, en ce qu'elle suppose qu'on mette certaines fins en avant du processus, comme de porter sans empêcher la lumière de passer par exemple, est comme un renversement de la logique naturelle de l'arbre. L'imitation (la colonne) n'imité l'imité (l'arbre) qu'en changeant l'ordre naturel des causes : la fin est mise en position de cause première. Ce qui, dans une forêt, *apparaîtra* comme le résultat d'un heureux hasard - comme, par exemple, ce temple de verdure - devient un principe architectonique conscient, réfléchi, calculé, corrigé. Emmerveillé par les plus grandes réussites de la nature nous lui prêtons des intentions et croyons ainsi l'imiter en faisant des *plans*. Nous renversons en fait la perspective naturelle en une perspective technique. Tel est, à ses origines, l'art.

La fin n'étant pas toujours la même, il y a plusieurs sortes de bâtiments. Gilson propose de distinguer deux grands ordres, ordres qui se distinguent par l'existence ou non d'une intériorité significative.

1. Les bâtiments de premier ordre : commémorer. Ils n'ont pas véritablement d'intérieur

La finalité est ici la commémoration d'un souvenir d'importance : héros, victoire, deuil, joie... Ces bâtiments de premier ordre sont des monuments. En règle générale ils n'ont pas, ou pas de manière significative, d'intérieur. Une stèle commémorative n'a pas d'intérieur. Souvent l'intérieur n'est ménagé que pour pouvoir procéder à l'entretien.

Les pyramides, qui sont des tombeaux, sont pleines de plein et possèdent très peu de vides. Ceux-ci sont destinés, la plupart du temps, à être obstrués. Le vide des tombeaux n'est pas, autre exemple, fait pour être vus. Et le vide des arc-de-triomphe n'existe que pour permettre de passer dessous.

"Ces monuments ont un caractère commun, qui est d'être voulus et construits pour durer. (...) Les dolmens, les menhirs défient le temps et ont été voulus pour une durée indéterminée."<sup>1</sup>

L'architecture des monuments est aussi un art de l'espace. Cet art, cependant, est essentiellement tourné vers l'extériorité et avec l'intention dominante d'y inscrire des symboles faits pour durer. Cet art de l'espace n'est tel, pour ainsi dire, que pour rendre service au temps et pérenniser le souvenir. C'est par des choses solides, durables et bien disposées dans l'espace que la cause du souvenir peut être le mieux défendue. Il s'ensuit que les monuments nécessitent l'emploi de matériaux particulièrement résistants. L'absence, ou le peu de développement de l'intériorité favorise ce pouvoir de durer qui fait la grandeur du monument. Certaines pyramides égyptiennes existent encore, après plus de trois mille ans, parce qu'elles sont de véritables montagnes de blocs décourageant nécessairement quiconque ne dispose pas de dizaines de milliers d'esclaves, de canaux inondés et d'une flotte appropriée. Il est vrai, toutefois, qu'un bon nombre de chambres funéraires ont été violées et pillées. Le point faible était précisément l'intérieur.

2. Les bâtiments de second ordre : loger. Ils possèdent un intérieur

Le "loger" implique nécessairement un tout autre rapport à l'intérieur.

"La deuxième fin possible d'un bâtiment est de loger des hommes (une maison), des animaux (les écuries de Chantilly ou de Strà), ou des choses (un musée). De nouveaux problèmes se posent alors. Comme les bâtiments du premier ordre, ceux-ci ont un extérieur; ils occupent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 53.



une partie de l'espace qui les contient en y implantant leurs formes; mais en même temps ils créent un espace intérieur, dans lequel ils ne sont pas contenus, mais qu'ils contiennent, définissent et modèlent."<sup>1</sup>

Certains de ces bâtiments peuvent être aussi des monuments. On compte alors sur la durabilité d'une utilité pour s'assurer celle du souvenir. Le conservatoire Olivier Messiaen, à Avignon, n'a pas été construit pour rendre hommage au musicien. Ce n'est pas un monument au premier sens. Mais comme il est fort probable que cette institution existera longtemps, en lui donnant le nom du compositeur, on s'assure de la pérennité d'un souvenir et d'un hommage.

Les bâtiments de second ordre sont des solides creux et posent des problèmes spécifiques de communication et de distribution.

On remarquera avec Gilson qu'il existe à son tour deux grandes manières de penser l'intérieur. Il est possible de mettre en valeur son unité et de vouloir, par là, saisir le regard. Mais il est possible aussi, *a contrario*, de le charmer en le divisant en nefs, bas-côtés, absides, absidioles.

Quoiqu'il en soit les bâtiments de second ordre ne sont pas engagés dans une logique commémorative. Beaucoup d'entre eux sont créés par exemple pour n'avoir qu'une durée de vie limitée. C'est très différent de construire avec l'objectif de durer pour durer, ou de construire pour loger de manière rationnelle des hommes, des animaux, des choses. Si, de la solidité des ces constructions découle une aptitude à durer, leur solidité dépend surtout de la nécessité qu'il y a répondre aux "problèmes du loger". Ils doivent être fiables et non devenir d'absurdes pièges mortels. Que l'on songe aux structures métalliques "Pailleron", pour lycées et collèges, qui ne présentaient pas les garanties minimales en matière de résistance au feu. Elles firent des dizaines de morts.

E) Autre paradoxe : c'est en étant immobile que l'architecture est un art du mouvement

Nous avons vu que le fonctionnalisme esthétique pouvait être considéré comme l'idéologie théorique d'un technicisme. Les succès de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 54.

technique sont si patents et si convaincants, la production industrielle si triomphante que, si nous n'y prenons garde, nous pourrions faire du fonctionnalisme l'unique point de vue possible sur l'architecture. Gilson s'est efforcé, par sa théorie des structures indéterminées, de ménager à l'architecture une possibilité de penser un art architectural du beau autrement que sur le modèle technique de l'adaptation des moyens aux fins. L'indétermination de la structure montre qu'entre moyens et fins s'insinue du jeu, et que ce jeu peut être celui d'une création artistique. Dans la célèbre formule corbuséenne : "L'Architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière" n'oublions pas qu'il s'agit précisément, même s'il est savant, d'un jeu.

De même que nous sommes portés le "plus naturellement du monde" à adopter le point de vue fonctionnaliste, de même nous sommes enclins à valoriser le mouvement et la vitesse. S'exposent à la dépréciation tous les objets qui, d'une manière ou d'une autre, apparaissent contraires aux valeurs dynamiques de la société moderne. On connaît la fortune de la métaphore du paquebot dans l'architecture du mouvement moderne notamment chez Le Corbusier. Le paquebot n'est pas seulement une architecture flottante et mobile, c'est une petite ville capable de faire le tour du monde. Les nouvelles valeurs quotidiennes sont des valeurs de mouvements, d'aérodynamisme, de rythme, de vitesse. On s'est efforcé de penser l'architecture dans cette perspective. Certains l'ont même envisagée comme un art du mouvement. Les plans libres, dynamisés par les poteaux, propulsent l'espace. Sa perception est, comme au cinéma, perception sans cesse renouvelée : perception d'une espace en mouvement. Il a fallu introduire le paradoxe de l'utilité de l'inutile pour limiter les prétentions du fonctionnalisme. De même, Gilson perçoit que ces nouvelles valeurs risquent rien de moins que de dissoudre l'architecture. Là aussi nous avons besoin d'un paradoxe : *c'est en étant immobile que l'architecture peut participer de l'art du mouvement.*

"La matière de l'architecture est le solide, ou les solides dont on use pour délimiter la portion d'espace vide qu'il s'agit d'occuper et d'enclorre. (...) Comme le matériau dont l'architecte fait usage, son oeuvre est un volume à trois dimensions. Inévitablement coloré de la

couleur naturelle des matériaux dont il use, de celle qu'il acquiert avec le temps, parfois même de celle qu'on lui ajoute, ce volume est essentiellement immobile dans l'espace et, dans sa substance, complètement étranger au mouvement."<sup>1</sup>

L'affirmation et la valorisation de la dynamique de l'espace sont légitimes. Ils entreraient en contradiction avec *l'essentielle immobilité du volume dans l'espace* s'ils se plaçaient du même point de vue. Or ce n'est pas le cas.

Soit l'opposition suivante :

#### Dynamique de l'espace vs Immobilité du volume

Elle devient une contradiction si on ramène les deux termes à un même point de vue. Pour être trivial : un volume immobile ne peut pas bouger! il ne peut pas être dynamique!

En réalité la *dynamique de l'espace* est l'expression d'un point de vue esthétique tandis que *l'immobilité du volume* est l'expression d'un point de vue que nous appellerions poïétique, c'est-à-dire relatif à la problématique du faire.

Du point de vue esthétique :

"On insiste donc avec raison sur l'impossibilité d'appréhender aucun édifice comme un tout, donc dans sa forme totale, sans en avoir fait le tour, avoir perçu du dehors ses parties principales dans leurs relations mutuelles et sous les perspectives sans cesse changeantes que leurs déplacements offrent aux yeux des visiteurs. Il en va de même à l'intérieur, avec les entrées monumentales des palais, leurs escaliers d'apparat, leurs vastes salles et les surprises qu'ils réservent au visiteur de petits appartements inattendus auxquels il accède à l'improviste par d'étroites galeries coupées de charmants vestibules dont les formes, les proportions et l'ordre de succession même, sont un constant plaisir pour les yeux."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 54.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 56.

Le point de vue esthétique est celui de l'appréhension sensible, de la réception ou contemplation de l'oeuvre. Ce texte montre, s'il le fallait, qu'il n'est pas celui de la pure passivité. Le plaisir esthétique que donne l'architecture suppose en effet qu'on soit disponible pour découvrir, par des déplacements, les milles facettes des solides, pleins ou creux, créés par les architectes.

Quant au point de vue poétique :

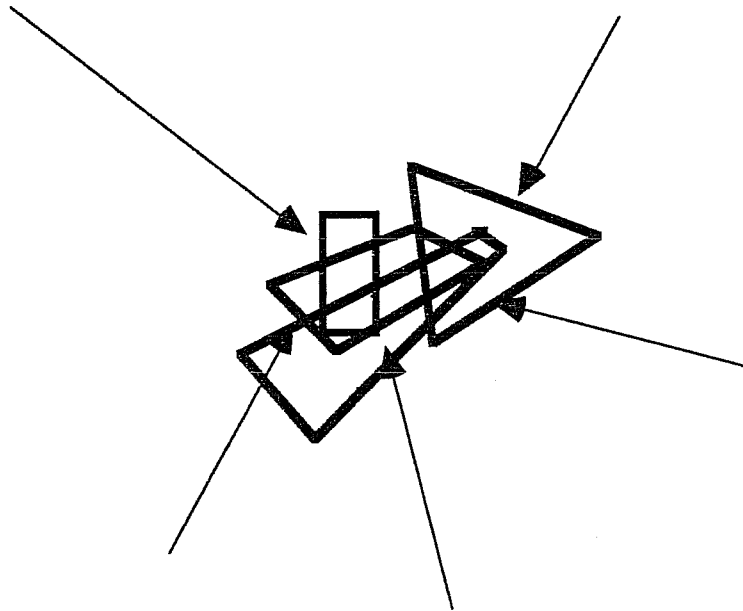
"Mais bien que l'artiste doive prévoir l'appréhension esthétique de son oeuvre, celle-ci n'en fait pas partie. Ce n'est pas sur elle que l'artiste travaille, mais bien *sur ce qui doit la produire*. (Nous soulignons). Un bâtiment ne se compose pas de vues, de perspectives ni de points de vue si habilement calculés soient-ils, mais de pierres, de murs et de piliers ou de colonnes disposés de manière à ménager pour l'observateur de telles perspectives et de telles vues."<sup>1</sup>

Le point de vue poétique est celui de la création, du faire, de la production d'oeuvres. Sa "matière" ne peut en aucun cas être, quand bien même il doit en prévoir les accents, l'appréhension esthétique.

Nous pouvons faire le schéma suivant :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 56.



Il cherche à exprimer, en forçant le trait, l'absurdité à laquelle conduirait l'idée selon laquelle le bâtiment serait fait de points de vue et de perspectives. Il n'est pas la juxtaposition de ces points de vue.

Nous pouvons parvenir au même résultat par une voie plus théorique. Le point de vue esthétique est virtuellement infini. Il est possible de la varier à l'infini. Par exemple je peux aller voir tel édifice en hiver par temps de neige. L'architecte peut n'avoir jamais penser à l'apparence que pourrait prendre son oeuvre sous la neige. Il lui est impossible de penser et de prévoir dans tous ses détails les milles façons d'envisager son oeuvre une fois construite. Si le point de vue esthétique est virtuellement infini l'oeuvre est nécessairement finie. Elle doit avoir des dimensions précises. Le jeu de ses dimensions est tel, cependant, ainsi que le choix des matériaux, qu'il permet de prévoir les grandes lignes de l'appréhension esthétique. Ce qui fait parfois la réussite exceptionnelle de certaines oeuvres est précisément le fait qu'à partir d'un nombre restreint de déterminations il est possible de multiplier comme à l'infini les sensations éprouvées dans l'espace. Si nous pensions que la "matière" du projet était l'appréhension esthétique elle-même cela reviendrait à vouloir contenir l'infini dans le fini et l'océan dans un verre d'eau. Une des origines de l'hésitation qu'on peut éprouver dans le projet vient

précisément qu'on place le point de vue esthétique au commande du faire. Cela ne peut aboutir qu'à varier à l'infini les coups de crayons. Et à ne pouvoir définir aucun *arché*. Un cartésien pourrait dire que le point de vue esthétique est celui de l'*étendue* alors qu'il faut *penser* le projet.

"(...) Le spectateur bouge, mais le bâtiment ne bouge pas. De par sa matière, il se trouve posé dans l'existence tout à la fois et, après achèvement, simultanément dans la totalité de ses parties. L'oeuvre de l'architecture ne se déroule pas dans le temps, comme un poème ou comme une musique. De la même manière que tout ce qui existe, l'édifice dure dans le temps, mais il y conserve l'immobilité, en ce sens premier qu'il est immobile dans son être même, étant non pas en devenir comme une phrase parlée ou chantée, mais entièrement devenu, achevé et parfait. Qu'il faille du temps pour en prendre connaissance, n'implique aucunement que son être propre soit fait de fragments qui se succèdent dans le temps."<sup>1</sup>

En raisonnant par l'absurde et en supposant que l'être propre du bâtiment soit fait de "fragments qui se succèdent dans le temps" il y aurait théoriquement une chance pour que certains fragments se déplacent exactement en même temps que le spectateur. Celui-ci, malgré sa bonne volonté de marcheur, pourrait voir ainsi toujours la même chose!

L'architecture est simultanée et non successive. *C'est ce caractère résolument immobile et simultané de ses solides qui permet aux promeneurs mobiles que nous sommes de faire des expériences spatiales esthétiques singulières.*

Un solide architectural serait un objet fini donnant paradoxalement forme à une expérience esthétique de l'espace virtuellement infinie.

Il est une sollicitation à un dynamisme corporel.

"Le dynamisme que nous leur attribuons est celui que nous y mettons nous-mêmes; le seul que ces oeuvres d'art possèdent réellement est une énergie d'immobilité."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 56.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 57.

Ce serait parce que les bâtiments sont "énergiquement immobiles" qu'ils nous permettent même d'éprouver et de ressentir notre dynamisme dans l'espace. Cette métaphore n'aura qu'une valeur relative. Nous pourrions comparer nos mouvements habituels aux mouvements des vagues de la mer. C'est parce qu'elles rencontrent sur la côte de solides et immobiles rochers qu'elles se mettent à danser, à exploser en mille fleurs d'écume. Ce spectacle peut nous captiver. Nos mouvements, quand nous rencontrons et visitons un solide architectural, perdent leur banalité et s'épanouissent de même en de multiples expériences sensorielles de l'espace. C'est possible parce qu'un solide immobile et fini aura été pensé dans la perspective de mouvements infinis et fluides. L'architecte ne peut pas prévoir cette infinitude mais il peut la rendre possible et la provoquer.

L'insistance que met Gilson sur ce point est cohérente avec sa critique du fonctionnalisme. Les mesures qui définissent un solide architectural ne sont pas l'expression d'un rationalisme étriqué dont l'objectif serait de nous couler en lui comme dans un moule mesuré. L'expérience esthétique du solide, s'il est réussi, transcende ou dépasse sa finitude vers une infinitude. Celle-ci restera virtuelle. Mais il importe que, lorsque nous finissons la visite d'une grande oeuvre d'architecture, nous ayons la conviction de n'avoir expérimenté qu'un peu de son génie.

"On dit que "l'architecture se marche , se parcourt", et cela est vrai, l'architecture se marche, mais l'architecture ne marche pas. La maison, le palais ou l'église se parcourt, mais la symphonie ne se parcourt pas, elle court, et cette fois ce n'est pas nous qui fournissons le mouvement, c'est elle qui nous entraîne dans sa course. L'architecture est l'art de ce qui va durer comme la musique est celle de ce qui va mourir. Heureusement pour nous, la musique mourra pour renaître, mais telle que nous l'avons une première fois connue, dans l'inflexibilité du même ordre, qui est celui qu'elle nous impose, et non celui que nous imposons à loisir à la masse inerte, et parfois un peu sotté, du monument."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 59.

De quoi fait signe cette "masse inerte, et parfois un peu sotte" sinon qu'elle attend, et elle a été faite pour cela, l'intelligence d'un promeneur qui n'hésitera même pas de revenir sur ces pas pour multiplier son plaisir?

Passer un disque à l'envers c'est souvent faire entendre une chose absurde. Une oeuvre musicale est une chose plus intelligente qu'un solide architectural et on a tout intérêt à l'entendre dans le sens de son raisonnement. Il n'en est pas de même de cette masse en peu sotte que je visite cette fois dans l'autre sens. *L'expérience de l'architecture est réversible.*

Nous terminerons ce paragraphe sur une définition plus précise de l'architecture. Elle clôt le développement que Gilson a consacré à la question de la dynamique.

"(L'architecture) est essentiellement production d'un édifice, ou volume occupant l'espace, dont les formes extérieures et la structure intérieure plaisent par l'ordre, la proportion et la distribution des parties. En ce sens, elle est étendue déterminée par des formes visibles. La dynamique des espaces architecturaux se réduit à celle qu'ils rendent possible, eux-mêmes ne l'exercent pas."<sup>1</sup>

F) Le mur est l'élément essentiel de l'architecture

Gilson fait un usage des mots *matière* et *matériau* sur lequel il est bon de revenir.

Notons d'abord cet emploi du mot *matière* :

"La matière de l'architecture est le solide, ou les solides dont on use pour délimiter la portion d'espace vide qu'il s'agit d'occuper ou d'enclorre."<sup>2</sup>

Ici le mot *matière* a la signification générale d'une réponse à la question de savoir ce que peut bien être l'architecture ou qu'est-ce qui la constitue. C'est le ou les solides dont nous venons de voir qu'ils sont

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 59.



immobiles et statiques. Il va de soi, cependant, que ces solides ont des formes. Ils doivent rendre possible, par cela même, une "dynamique esthétique".

Mais le mot *matière* a un autre sens et Gilson l'emploie à un autre "niveau" de son texte. Selon cet autre sens *matière* a ici la signification que le mot a quand, à propos d'un objet déterminé, nous parlons de sa forme et de sa matière. Ce verre est de forme cylindrique et sa matière est précisément le verre.

Ces deux sens sont très voisins le premier étant un usage métaphorique du second.

Le premier sens correspond en fait à cette question : étant donnée que l'architecture est une *forme* d'art, qu'elle en est la *matière* ? Le ou les solides...

Le second sens correspond quant à lui à cette question : étant donné un ou des solides architecturaux que peut-on dire de leur *forme* et de leur *matière* ?

"Le matériau n'est pas la matière propre de l'architecture. Celle-ci a plutôt pour matière le matériau déjà organisé en éléments, dont chacun est réponse à quelque problème premier de construction. Tels sont, entre autres, le mur, l'angle formé par la jointure de deux murs, les ouvertures pratiquées dans le mur sous formes de portes et de fenêtres, le toit ou la voûte, bref les parties de l'édifice nécessaires pour définir et isoler dans l'espace un lieu clos."<sup>1</sup>

"Le matériau n'est pas la matière propre de l'architecture." Cette phrase nous rappelle qu'il serait absurde d'envisager l'objet architectural comme une association simple entre une forme d'un côté et une matière de l'autre. Une maison n'est pas comparable à un verre, à un bol en porcelaine ou à une brique, tous objets résultant de l'imposition d'une forme à une matière rendue au préalable fluide puis solidifiée. Même quand nous utilisons cette matière proche du verre ou de la glaise humide qu'est le béton nous ne pouvons obtenir une maison complète d'un seul coup et par

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 59.

moulage. Le matériau de l'architecture est "déjà organisé en éléments, dont chacun est réponse à quelque problème premier de construction".

Cela signifie surtout qu'il est impossible de ramener l'indispensable diversité des matériaux à un même dénominateur commun formel du genre "moule". On ne peut étouffer la personnalité du bois et de la pierre pour les traiter ensemble comme on ferait d'une pâte liquide que l'on coule dans un moule. Et c'est bien pourquoi il existe des métiers aussi spécifiques que sont les métiers du charpentier et du maçon.

"On découvrirait peut-être l'origine secrète de l'architecture, si on pouvait la voir naître des vertus formelles de son matériau."<sup>1</sup>

Ce que nous appelons "matériau" n'est pas réductible à un élément matériel neutre, passif, complément dépourvu de vertu formelle. Gilson rejette cette idéologie de la matière passive (et féminine) qui aurait besoin de la forme active (et masculine) pour parvenir jusqu'au sens. Un matériau a, comme tel, des vertus formelles, c'est-à-dire une puissance, ou d'un pouvoir, à faire forme.

"C'est peut-être ici qu'on discerne le mieux la vocation formelle de la matière et l'influence qu'elle exerce sur l'art, car on peut faire des murs presque avec n'importe quoi, mais la première manière de faire des murs durables a été de poser les unes sur les autres des pierres de dimensions maniables et de forme convenable, ou rendue convenable par la taille, soit en les laissant à l'état de pierre sèche, comme cela se fait encore, soit en les reliant entre elles par un mortier quelconque."<sup>2</sup>

Il y a un rationalisme chez Gilson et l'art de bâtir témoigne de ce qu'il y a de commun entre la vertu formelle du matériau et les intentions qui président à l'acte constructif.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 60.

"Architecte ou non, celui que la nécessité rend bâtisseur procédera toujours de la même manière : un mur vertical, un toit horizontal. "<sup>1</sup>

Nous suggérerions même que l'architecture, et d'abord en tant qu'art de bâtir, a la fonction d'une *allégorie de la raison*. L'acte de bâtir manifeste que l'homme est un être rationnel. Cette raison est naturelle et donne à la vertu formelle des matériaux, à l'occasion de la construction, la possibilité de "s'exprimer". De même que la "nature humaine" s'exprime en des formes rationnelles, par exemple en formes logiques manifestes dans le langage, le matériau exprime dans la construction les formes dont il est capable. Le matériau et la raison humaine sont co-naturels. C'est celle-ci qui donne à celui-là l'occasion de déployer l'éventail infini de ses formes "naturelles".

"Sa vertu principale (il s'agit de la pierre) est la solidité, mère de la durée, et le mur est beau de sa beauté propre quand, construit pour la solidité, il la laisse voir. Il n'est guère d'homme qui, laissé à ses propres ressources, n'apprendrait de sa raison la réponse à ce problème."<sup>2</sup>

Le mur, support idéal, est comme le produit de la rencontre entre d'une part la raison humaine et ses formes logiques d'activité et, d'autre part, le matériau et ses vertus formelles. Il est possible de faire un parallèle avec le langage. La possibilité d'émettre des sons n'est pas celle de produire une matière sonore éternellement chaotique et passive. Ce "matériau" particulier a, comme la pierre ou le bois, des vertus formelles - pour une part innées- lesquelles se développent dans l'échange, la communication, la conversation, l'expression des sentiments et des émotions, la production et la transmission de connaissances.

Le mot vertu est proche du mot virtuel. Lorsque nous disons que le matériau a des vertus formelles, nous disons que le matériau est virtuellement de la forme. La raison est ce qui, notamment, permet aux formes virtuelles du matériau de se concrétiser.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 61.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 62.

A propos du mur Gilson conclut ainsi :

"Le mur est le support par excellence. Les piliers et colonnes ne sont que des murs interrompus ou à claire voie ; l'élément essentiel de l'architecture est le mur." <sup>1</sup>

Nous avons vu que le matériau de l'architecture était constitué d'éléments déjà organisés. Parmi ces éléments il en est un qui spécifie son essence, qui lui confère son identité : c'est le mur.

Gilson écarte la critique qui consisterait à opposer la prestigieuse colonne au mur : la colonne n'est qu'un cas particulier du mur. Une colonnade est ainsi un mur qui laisse passer la lumière et dont les éléments principaux, les colonnes, font l'objet d'une poétique très élaborée.

Nous pourrions poser le problème de cette façon. En nous rappelant qu'il est nécessaire d'empiler les pierres de telle façon que le joint de deux pierres d'un lit doit se trouver en face du milieu de la pierre immédiatement supérieure ou inférieure imaginons toutes les possibilités que nous avons, ainsi que leur évolution probable, de faire en sorte que ce mur laisse le plus généreusement possible passer la lumière. On admettra d'autant plus facilement que sa fonction de marquer une limite spatiale puisse être symbolique qu'il se trouvera dans une cité défendue par de solides remparts.

"Les murs sont de toutes sortes selon les matériaux dont ils sont faits. Le pisé, la brique, aujourd'hui le béton et même le verre sont autant de matériaux possibles et le choix qu'il convient d'en faire dépend de la liberté de l'entrepreneur limitée seulement par les considérations de commodité, de ressources locales et, finalement, d'économie."<sup>2</sup>

### G) *Baukunst* et *Architektur*

Les mots allemands *Baukunst* et *Architektur* expriment de manière commode ce que nous avons nommés respectivement *art de bâtir* et

---

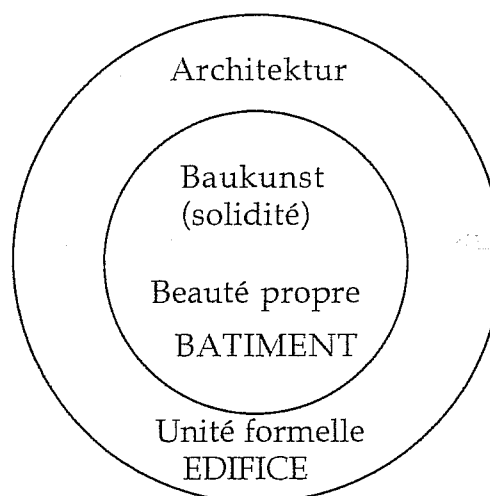
<sup>1</sup> *Ibid.*, page 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 61.

*architecture comme art du beau.* Le mot *Baukunst* signifie en effet littéralement *art de bâtir* et pourrait apparaître comme moins ambigu que le mot *construction*. La réflexion de Gilson sur le mur, qui met en valeur la virtualité de ses beautés propres le conduit à préciser les rapports entre *Baukunst*, ou art de bâtir, et *Architektur* en tant qu'art du beau.

"Le bâtiment est un art (*Baukunst*) distinct de celui de l'architecture (*Architektur*) et que ce dernier présuppose. C'est un art de la factivité industrielle, ou de la fabrication, dont nous avons vu qu'il comporte sa beauté propre. Un bel édifice mal bâti peut tromper l'oeil du grand public, mais aucun homme de l'art n'en supportera la vue; sans l'art de bâtir, ce n'est plus de l'architecture, c'est du décor. Il est essentiel à l'architecture, conçue comme l'un des beaux-arts, qu'elle présuppose un autre art dont l'effet propre est d'assurer la solidité de l'édifice. Or la maçonnerie poursuit cette fin, et lorsqu'elle la laisse voir, elle secrète sa beauté propre, celle du beau mur, qui s'intègre à celle de l'édifice comme unité formelle. Ici comme ailleurs la beauté de l'art fleurit sur d'autres beautés." <sup>1</sup>

Il est possible de traduire cette dualité (et complémentarité harmonique) par ce schéma :



---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 61.

Tout ce qui concourt à la solidité, et l'exprime, contribue à l'émergence de la "beauté propre". Son ordre est celui du *bâtiment*.

Tout ce qui concourt à l'unité formelle, et l'exprime, contribue à l'émergence de la beauté véritablement artistique. Son ordre est celui de l'*édifice*.

Il faut souligner ici que l'expression *unité formelle* est à comprendre en un sens fort et comme étant celle de l'édifice. Ce n'est pas seulement l'unité de la forme d'un objet quelconque. C'est la forme en tant que, notamment par des choix de proportions, elle nous apparaît à la fois autonome et comme ayant des dimensions nécessaires et harmoniques. Ici la réflexion de Gilson serait à préciser. Une certaine unité formelle serait selon lui également à la base de la beauté propre. Mais cette unité est plus géométrique que plastique. Un mur, s'il est bien fait, présente la caractéristique d'une unité formelle. Celle-ci est de l'ordre de la régularité et de la géométrie. C'est comme telle qu'elle est censée nous satisfaire. Nous changeons de plan quand nous considérons le mur lui-même comme un élément dans le tout d'un édifice pensé avec le plus d'autonomie possible. C'est en ce sens, celui de l'autonomie de l'édifice, que figure dans le schéma l'expression *unité formelle*.

Le premier cercle, le plus petit, peut exister indépendamment du plus grand. La réciproque n'est possible qu'en étant tromperie : elle réduit l'architecture au rang de décor.

Par exemple les entrepôts d'une gare ferroviaire ou maritime peuvent avoir leur beauté propre. Ils peuvent aussi, pour reprendre les catégories de Gilson, ne pas du tout manifester quelque chose de l'ordre d'une unité formelle. Nous percevons plutôt une série ou une juxtaposition de blocs. Cette agglomération de blocs a, comme telle, des dimensions parfaitement arbitraires. On pourrait enlever ou retrancher des blocs sans porter atteinte à une unité formelle inexistante. C'est même un principe de flexibilité : le maître d'ouvrage s'est ménagé la possibilité d'adjoindre éventuellement de nouveaux blocs. L'ensemble n'obéit pas à des principes d'unité formelle. Il n'est pas une oeuvre d'*Architektur*, mais une oeuvre de *Baukunst*.

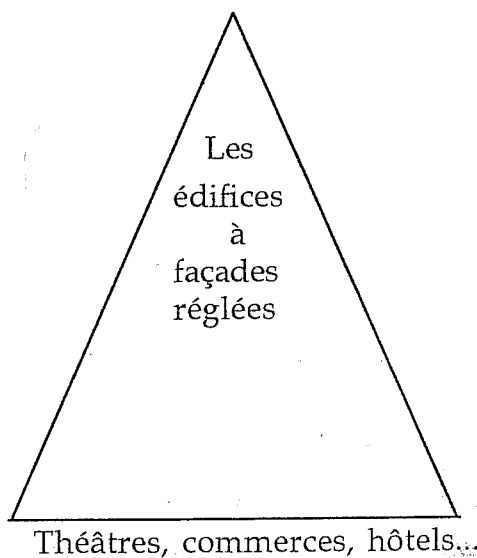
Qu'on imagine seulement pouvoir ajouter ou retrancher un seul "bloc" de la place Stanislas!

Quant à la place elle-même c'est un contre-sens de la réduire à un décor. Certes, elle tient de la rhétorique du théâtre baroque-français, et se donne à voir *comme* un décor de magnificence. Mais, surtout, le jeu subtil des blocs et des façades crée un véritable volume urbain. Nous ne sommes pas face à un simple décor mais dans quelque chose qui tient de la pièce urbaine. A ce que je sache la construction est suffisamment solide pour nous rassurer sur le fait qu'elle n'est pas de carton-pâte.

La grande réussite, dans les termes de Gilson, serait que cette place procède de ce qui fait l'*essence* de l'unité formelle de l'édifice, d'un édifice - proportions, disposition... - tout en la transposant sur un plan urbain, donc dans l'espace d'une *pluralité d'édifices* .

Nous nous souvenons de la pyramide de Gilson. Nous pourrions en appliquer le principe à la seule place Stanislas :

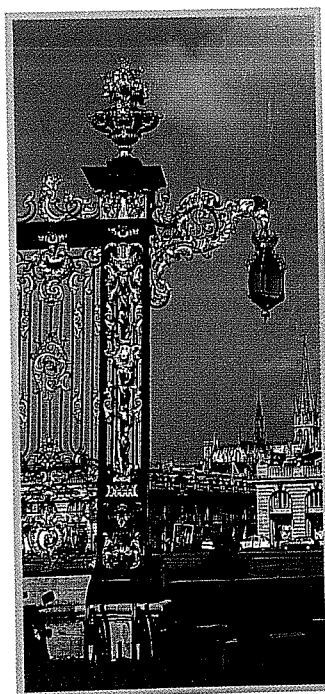
#### La place Stanislas elle-même



L'hypothèse serait la suivante. En bas de la pyramide nous trouvons des programmes qui déterminent relativement fortement la structure. Ils sont réalisés cependant derrière des façades réglées de différents édifices eux-mêmes en relation harmonique. L'architecte se trouve ainsi avec des éléments qui le laisse aussi libre que dans le cas du temple ou de l'église dont parle Gilson. Nous ne pouvons pas seulement dire que les programmes, ou les fonctions, sont cachés derrière un décor harmonique

car ce décor, à son tour, permet de faire cet étrange édifice, autonome et libre, qu'elle la place elle-même. Il importe peu de savoir si, dès l'origine du projet, les édifices avaient des hypothèses précises d'affectation. La logique de la composition est très forte et nous pourrions envisager des changements importants dans les fonctions sans rien modifier de l'ensemble *place*. Imaginons regrouper toutes les fonctions actuellement en service à la place Stanislas - hôtellerie, brasserie, musée, théâtre, commerce, services municipaux - en un seul et "gros bloc"... Ici, au contraire, les fonctions sont périphériques et la place elle-même permet une première, claire et urbaine distribution. On va au café, au musée ou au théâtre. Ce "gros bloc" devient en réalité comme un temple à la Gilson. L'édifice final est paradoxal : c'est le ciel lui-même qui devient la voûte et les édifices les colonnes. C'est un coeur de ville et une *agora*.

Il serait juste d'objecter que les façades dessinées par Héré sont comme une sorte de moyenne et peuvent être indifféremment utilisées pour un théâtre, un musée, un hôtel, un hôtel de ville. Mais le projet de la place elle-même, et où les édifices deviennent des blocs pour la composition, les autonomise. Elles sont un faux décor et une vraie architecture. Il y a bien, en ce sens, une pyramide de la place Stanislas. Les façades réglées font la transition entre les fonctions théoriquement à forte détermination et les blocs libres de la composition urbaine.



NANCY





La dualité *Baukunst/Architektur* permet à Gilson de jeter ce regard sur l'histoire de l'architecture :

"L'art des romains est essentiellement un art de maçon. C'est pourquoi ils ont pris plaisir aux murs de refends et à tous les artifices qui mettent en valeur la structure particulière de chaque mur. Les Grecs étaient surtout des architectes. Ils n'arrêtaient pas l'attention sur le mur par des artifices de chaînes de pierre taillées ou de dispositions faisant motif. Cherchant la beauté formelle de l'édifice lui-même, ils évitaient plutôt d'en souligner les éléments constructifs. "<sup>1</sup>

Bref le *Baukunst* est romain et l'*Architektur* grecque.

Le mot *Architektur* est un mot latin *construit* avec des mots grecs. C'est dire qu'elle admiration les romains avaient pour la Grèce, le *Baukunst* pour l'*Architektur*.

H) L'Architecture (*Architektur* ) est-elle possible avec tous matériaux?

La pyramide de Gilson n'élimine pas la dualité entre *Baukunst* et *Architektur* . Son principe est plutôt de montrer que l'architecture comme art du beau est possible là où le principe fonctionnaliste cède devant l'indétermination de la structure. Le philosophe a raison de montrer que nous pouvons nous en laisser compter trop facilement par le fonctionnalisme et rater par là même maintes occasions d'inventions plastiques. C'est, du même coup, indiquer la nécessité pour les architectes d'avoir une solide culture artistique. Il est stupide, faisant de la théorie fonctionnaliste une doctrine régnant sans partage, de traiter des programmes dogmatiquement alors même que le fonctionnalisme ne se justifie nullement. C'est une des sources, probablement, de nombreux clichés notamment "modernistes". Le dogme fonctionnaliste peut agir ainsi comme un discours sans prise effective sur le réel et servir en fait de

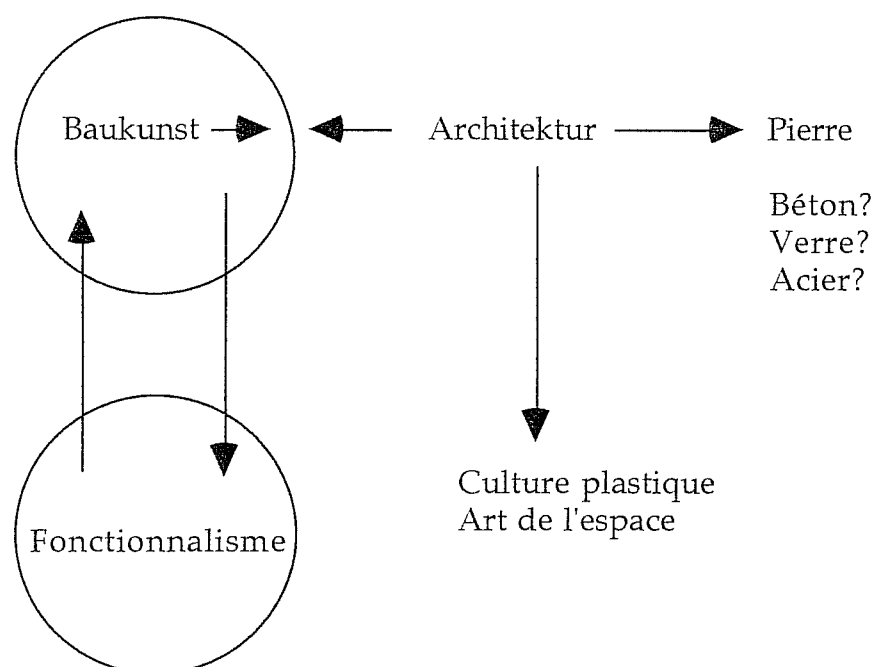
---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 63.

"tuyau" pour le passage de nombreux clichés et de solutions que n'inquiète aucune véritable recherche plastique.

L'Architecture doit donc se garder du danger du fonctionnalisme dogmatique. Il y a des cas qui ne sont pas de son ressort. Resterait à savoir maintenant si tout matériau est susceptible de permettre l'architecture comme unité formelle et plastique d'un *édifice* .

Ce schéma fait le point sur la problématique *Architektur* :



Dans le schéma *Architektur* , s'opposant à *Baukunst* , ne relève pas du fonctionnalisme mais d'une culture plastique. Elle est un Art de l'Espace et c'est la pierre qui l'a rendu possible en tant qu'Art. La question serait de savoir maintenant dans quelle mesure les nouveaux matériaux comme le béton, l'acier, le verre sont susceptibles de lui permettre de s'exprimer. On peut toujours faire avec eux, et il produira alors des beautés propres, réelles et légitimes, du *Baukunst* . Peut-on faire cependant de l'*Architektur* ?

La sagesse de Gilson consistera tout d'abord à dire :

"Les discussions de ce genre iraient à l'infini, car il est impossible de décréter *a priori*, au nom d'aucun principe qu'un matériau particulier est favorable à la beauté plastique ou, au contraire, qu'il lui est naturellement hostile. La réflexion philosophique peut seulement se

demander ici, d'une manière générale, si la dualité de l'art du bâtiment et de l'architecture n'est pas à l'origine de difficultés dont aucune dialectique ne trouvera jamais l'issue."<sup>1</sup>

C'est au contact des chefs-d'oeuvres de l'architecture en pierre que Gilson a appris à aimer et à admirer cet art. Il aura, avec la pierre et sans doute grâce à elle, atteint des sommets. La pierre semble être ainsi le matériau par excellence de l'Architecture.

"Il y a longtemps qu'on le sait : la pierre est par excellence le matériau de l'art de l'architecte. On croit en deviner la raison : c'est qu'elle introduit le moins de forme industrielle entre la pensée de l'artiste et son oeuvre. De la forme en pierre on ne voit que la forme. Quoi qu'il en soit, et quelle que doive en être l'issue, l'expérience en cours est en faveur de la pierre. (...) Les plaqués de toute sorte, les imitations les plus grossières ont toujours eu pour objet de faire que ce qui n'était pas de la pierre ressemblât à de la pierre, non inversement." <sup>2</sup>

L'excellence de la pierre est une affaire entendue. Les grandes oeuvres qu'elle a permis, parmi lesquelles précisément des temples et des églises - ou des places Stanislas - nous place dans une position d'attente et d'expectative à l'égard des matériaux apparus récemment. L'architecture de béton, ou de verre, pourra-t-elle être aussi belle, quoique d'une autre beauté, que l'architecture de pierre? La question est légitime et nécessaire. Il est impossible, cependant, d'y répondre *a priori*. Seuls le développement historique, la multiplication des expériences, l'affinement ou la transformation du cadre théorique de l'architecture peuvent provoquer des événements décisifs et convaincants.

La raison que l'on suppose être celle de la supériorité de la pierre, à savoir "qu'elle introduit le moins de forme industrielle entre la pensée de l'artiste et son oeuvre" mérite cependant quelques instants de réflexion. Les "formes industrielles" sont souvent prédéterminées à l'avance, standardisées. Elles sont vendues sur catalogue. Cela signifie précisément

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 66.

qu'elles échappent par nature à la pensée de l'architecte. Entre l'architecte et son oeuvre elles interviennent comme des éléments préconçus, "étrangers" à l'acte créateur. Elles en compromettent et la réussite et le sens.

C'est un peu comme si un compositeur était obligé de mettre bout à bout des "morceaux de musique" préparés à l'avance par d'autres. Plusieurs questions se posent alors et tout d'abord celle de savoir si une pensée plastique de l'architecture est possible dans le contexte d'une production industrielle standardisée. Elle permet sans problème de faire des bâtiments. Permet-elle de faire de l'Architecture? Si nous posons qu'une authentique pensée plastique n'est possible que si le créateur, ou l'auteur, a la possibilité de définir les *arché* de tous les éléments de l'oeuvre alors la réponse est négative. Le moindre élément préconçu joue le rôle d'un intrus dans cet espace vide préalable dont Gilson reconnaît la nécessité. La seule solution, dans le contexte de l'industrialisation, est que l'Architecte puisse déterminer toutes les caractéristiques des éléments préfabriqués prévus dans le processus de réalisation. Dans le cas de la pierre on imagine bien que l'Architecte donne toutes les dimensions du moindre bloc utilisé. Le mode de production qui correspond à l'architecture minérale non seulement permet mais oblige l'architecte à définir tous les *arché* des composants de l'oeuvre. Il est ainsi le garant de la cohérence et de la rationalité de la construction. Il n'y a pas antinomie, dans ce cas, entre la rationalité du chantier et la volonté plastique de faire oeuvre.

La production industrielle a sa propre logique et sa propre finalité qui est de vendre des produits. Certains de ces produits sont des éléments préfabriqués destinés à la construction.

Nous appelons *industrialisation fermée* ce qui correspond à la production industrielle d'éléments totalement préconçus obéissant à des normes de catalogues.

Nous appelons *industrialisation ouverte* ce qui correspond à la production industrielle d'éléments susceptibles d'être définis dans le contexte d'une oeuvre particulière.

Seule, semble-t-il, l'industrialisation ouverte est susceptible de permettre l'expression de l'*Architektur*.

On ne peut toutefois totalement exclure la possibilité d'avoir recours à des produits industriels fermés. A quelles conditions, très strictes, leur

utilisation est compatible avec une volonté d'oeuvre plastique relevant de l'*Architektur* et non du *Baukunst* ?

Nous ne ferons ici qu'effleurer ces autres problèmes qui ont trait au statut de l'oeuvre et de l'auteur. Le créateur est-il nécessairement seul? Peut-on créer de manière authentique mais à plusieurs voix? Dans la perspective du *Baukunst* l'architecte semble surtout être l'intervenant juridiquement et moralement responsable d'un processus. Qu'en est-il de son statut dans la perspective de l'*Architektur* ? Celle-ci n'est-elle que l'expression d'une nostalgie pour un âge où le bâtiment pouvait être aussi un édifice et une oeuvre plastique? Que pouvons-nous attendre aujourd'hui de l'architecture? Est-elle terminée et finie? Ou bien sommes-nous à l'aube d'une révolution culturelle de l'architecture dont nous n'apercevons que des signes désordonnés, confus et comme noyés dans une crise d'une rare complexité? Quelque chose de l'*Architektur* est-il possible dans le cadre des sociétés industrielles? Ou est-elle devenue, selon le mot de Paul Virilio, improbable?

Le cas du béton a ceci de particulier que, matériau parfaitement adapté aux grands travaux publics, son emploi s'est généralisé à l'ensemble de la construction. Etienne Gilson exprime pour le moins son scepticisme à l'égard d'une renaissance architecturale qui aurait le béton pour matériau maître.

"Il est de mode chez les bâtisseurs modernes de vitupérer les architectes de style classique pour leur inaptitude à trouver un style propre au ciment armé ou même au simple béton. Ceux-ci le reconnaissent volontiers. L'un d'entre eux passe pour avoir fait cet aveu : "Nous commençons à construire en béton, mais nous continuons à penser en pierre". Il est facile d'abuser d'une telle confession, mais il est plus instructif d'en chercher le sens. Si relativement peu d'architectes s'efforcent sincèrement et durablement de "penser béton", c'est peut-être que le béton ne leur suggère aucune pensée architecturale. En d'autres termes, ils n'aiment pas le béton. Je veux dire par là qu'un bâtiment construit en béton ne leur fait pas plaisir à voir. Ce matériau qui se prête à tout et n'impose pas à l'architecte de conditions formelles propres, gris, terne, monotone et

indifférent aux jeux de la lumière, inflige d'abord à la vue un curieux sentiment de déception. Admirable et bien en place dans les travaux publics dont les oeuvres doivent s'intégrer à la nature, comme un barrage, une digue et autres travaux de ce genre, qui ont aussi leur beauté propre, le béton déçoit en architecture par une sorte d'absence de bâtiment. Cet art plaisant par lui-même, l'architecte éprouve une répugnance insurmontable à ne plus le retrouver dans l'oeuvre construite. On objectera vainement que le béton, lui aussi, est un matériau de construction, car ce n'est pas la question. Il s'agit de savoir si le béton est un genre de construction dont on puisse faire de l'architecture; si la réponse est pour lui négative, l'architecte cherche l'édifice et ne le trouve pas."<sup>1</sup>

On ne saurait mieux exprimer l'inquiétude "béton". Le doute est profond mais la réponse n'est ni dogmatique ni définitive. Notons que ce qui semble faire défaut au béton, outre le fait que Gilson le trouve inapte à participer aux jeux de la lumière, c'est la possibilité d'offrir une résistance formelle à l'architecte. C'est une matière trop plastique pour favoriser un art plastique! L'anti-modèle par excellence de l'Architecture est bien ce mode de production des objets qui consiste à couler une pâte parfaitement soumise et amorphe, sans véritable vertu formelle, dans un moule. Le doute de Gilson se fonde sur le fait que le béton semble avoir réaliser le vieux fantasme d'une matière parfaitement soumise et totalement amorphe, c'est-à-dire sans vertu formelle.

Nous suggérons que Gilson aurait pu opposer, au contre-modèle du bol en plastique moulé, le modèle de la tauromachie. Dans la corrida le taureau doit précisément faire preuve de vertus formelles. Il doit résister et s'opposer au torero. C'est la condition pour que le combat transcende sa cruauté et devienne un événement artistique. Ainsi le béton semble tout simplement manquer de virilité. Il rassemble sur lui bon nombre des faiblesses que la tradition a reproché de manière ambiguë au féminin : passivité, obscurité, bien adapté aux grands ouvrages "naturels" comme le barrage, la digue...

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 64.

Il ne symbolise pas seulement une sorte de machisme ambigu, il est l'expression idéale du rêve de domination technique. En tant qu'il se prête à tous les calculs, il est le matériau parfait. C'est la "femme entièrement soumise", sans aucune vertu formelle, et seulement capable de donner corps aux rêves techniques de la raison calculante et virile.

Si nous voulons donner toutes ses chances au béton ne s'impose-t-il pas alors de le penser autrement?

### I). L'architecte et la forme

La résistance qu'oppose tout d'abord un matériau à son emploi, son façonnage et à ses transformations fait signe qu'il possède des vertus formelles. C'est aux artistes et aux constructeurs de les révéler, de les concrétiser et de les développer. Etienne Gilson semblerait ainsi craindre l'envahissement du champ de l'art par des matériaux quasiment amorphes. Face au béton, face à la matière plastique, l'imagination créatrice serait privée de cette résistance qui permet à des formes riches et pleines de saveurs d'apparaître. Face à ces matières "collantes" l'homme se retrouverait en réalité seul face à lui-même. La nature, par elles et en elles, semblerait enfin totalement soumise et domestiquée, prête à se couler sans la moindre révolte dans les milles alvéoles de la raison calculante.

Ainsi l'obstacle du matériau, sauf pour une imagination paresseuse, est-il un *bon* obstacle. L'émergence de la forme signifie que l'obstacle est vaincu, que la raison artiste a rencontré la raison formelle qui se cache dans les matières. Comme la belle au bois dormant la vertu formelle d'un matériau attend son prince charmant.

L'architecte rencontre cependant d'autres difficultés dont certaines pourraient bien être moins exaltantes :

"L'architecte est de tous les artistes celui dont l'art est le plus grevé de servitudes. Il ne choisit pas le genre d'édifice à construire (...). L'emplacement est rarement laissé à son choix. Le matériau, la distribution intérieure et, par là même, son aspect extérieur sont en partie prédéterminés par les fonctions que l'édifice devra remplir et les ressources financières disponibles. (...) On peut vouloir lui imposer un

style. (...) On n'en finirait pas de détailler des servitudes que symbolise le "cahier des charges" et dont l'architecte n'est jamais sûr d'avoir vu le bout."<sup>1</sup>

Autant nous pouvons admettre qu'un matériau puisse être récalcitrant - il n'est pas sûr, cependant, que beaucoup d'étudiants en architecture puisse véritablement l'expérimenter - autant nous pouvons nous effrayer des "charges" qui ne cessent de s'accumuler dans le "cahier". Un sculpteur comme Tony Smith, qui collabora pourtant avec Frank Lloyd Wright, renonça à l'architecture pour la raison qu'elle était une activité beaucoup trop déterminée, pas assez libre. Il préféra, semble-t-il, avoir à faire aux seules vertus formelles des matériaux. Tony Smith s'est révélé en fait être un sculpteur et non un architecte. Il s'agit de savoir le plus tôt possible si le genre de contraintes que rencontre l'architecte constitue un défi acceptable ou non. Certains tempéraments peuvent ne jamais s'y faire. Elles peuvent naturellement dans certains cas excéder certaines limites au-delà de lesquelles elles apparaîtront par trop intolérables. Il importe cependant de bien comprendre que l'ensemble de ces contraintes est précisément ce qui assure la beauté spécifique des oeuvres d'architecture. Refusant ces contraintes on peut vouloir faire autre chose que de l'architecture. Mais l'architecture est précisément ce domaine de la culture où le triomphe de la beauté est d'autant plus précieux qu'elle aura vaincu de nombreuses difficultés et que, les ayant vaincues, elle se manifeste alors à nous sur un mode qui n'a pas ailleurs son équivalent.

S'agissant d'abord du *Baukunst*, quand un programme très complexe et très déterminé est traité de manière à faire apparaître une beauté propre, il ne faut pas oublier que le propre de cette beauté est précisément d'avoir surgi sur un tas de contraintes à première vue décourageant. Ce genre de situation peut engendrer des monstres.

Concernant maintenant l'*Architektur*, l'architecte n'a pas à démériter sous le prétexte que la difficulté à été tournée et que le projet qui lui a été soumis était un "projet en or". La création plastique a ses propres risques et périls. Il serait restrictif par ailleurs de considérer que ce genre de cas, c'est-à-dire les cas où la structure est indéterminée, n'est une bonne

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 67.



chose que pour les architectes. La possibilité d'entrer en étroit contact avec de la beauté pure dans l'espace des usages courants est une excellente chose pour les usagers eux-mêmes. Les oeuvres de beauté plastique, par ailleurs, sont à une échelle spécifique quand elles sont des oeuvres d'architecture. La sculpture dépasse rarement une certaine grandeur moyenne de faible ampleur relative. Les oeuvres d'Architecture ont nécessairement une grandeur moyenne supérieure.

Malgré toutes ces contraintes :

"(...) celui que possède la passion de construire supporte tout dans l'espoir d'arriver à réaliser son rêve : créer cet être nouveau qu'est un édifice occupant bien son espace, solidement implanté dans le sol et, quoique servant efficacement une fin utile, fait pour le plaisir des yeux. Avant, il n'y avait qu'un terrain vide, que peut-être même il a fallu faire; après l'édifice est là ; l'architecte le regarde et pense que, quand tout est dit, c'est *son* oeuvre. S'il a fait oeuvre d'artiste, cette oeuvre lui ressemble, il en a enrichi le monde et c'est avec fierté qu'il est prêt à la signer de son nom.

Qu'a-t-il donc contribué du sien? La forme." <sup>1</sup>

Comment en effet peut-on faire *sien* ce qui ne semble au départ qu'une liste fastidieuse de contraintes? C'est la forme, pose Gilson, qui fait l'architecture et l'*architecte*. Si, en philosophes, nous nous étonnons nous pouvons nous interroger sur ce qui fonde l'exigence de la forme. Nous nous ferons une première idée du problème en comparant par exemple le centre Georges Pompidou à Beaubourg avec un édifice plus classique, par exemple le Louvre. L'oeuvre de Piano et Rogers, à l'évidence, ne refuse pas de nous montrer certains organes habituellement cachés tels que des tuyaux par exemple ou des escaliers mécaniques. La structure portante elle-même nous est montrée avec tous ses efforts et ses haubans. Au contraire le Louvre nous fait voir principalement de longues façades et il nous faut avoir dans l'esprit des questions de constructeurs pour "voir" ce qui est de l'ordre de la structure. Les organes habituellement intérieurs le sont

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 67.

effectivement. S'agissant du Louvre nous pourrions penser que la forme est comme un habillage nécessaire, un vêtement indispensable pour faire d'une fonction ou d'un ensemble de fonctions une réalité urbaine, civilisée et attrayante. Lorsque nous-mêmes nous nous présentons devant un public nous nous dispensons de nous présenter comme juste avant d'entrer dans la salle de bains. Beaubourg, cependant, fait autre chose : il semble montrer ce qu'il était de bon ton jusqu'ici de cacher. La forme n'est pas ici principalement un habillage. Mais on ne peut pas dire non plus que Beaubourg soit dépourvu de forme. Il y a un "look" Beaubourg et celui-ci a encore semble-t-il du succès. Lorsque des choses utiles sont destinées à demeurer dans l'espace de visibilité où les hommes se rassemblent il est impossible, sauf peut-être à vouloir sciemment leur tristesse ou leur ennui, qu'elles ne présentent pas un aspect satisfaisant, "gratifiant". Ces choses ne doivent pas nous faire payer leur service, comme par exemple d'abriter des peintures, par un spectacle pénible, désordonné, informel. Nous ne pouvons dans le cadre de ce paragraphe développer davantage cette thématique de la nécessité de la forme et de l'art. Soulignons qu'elle apparaît indispensable, en tous cas préférable - en ce sens c'est une valeur - mais qu'il y a plusieurs manières d'en penser la signification. Il y a la manière Louvre, élégante, classique et stylée : la carrosserie cache le moteur. Il y a la manière Beaubourg, brutaliste, constructiviste et attractive : le moteur se laisse voir derrière la carrosserie.

"Sa création proprement dite - celle de l'architecte - l'acte premier dont résulteront tous les autres et qu'il permettra, celui par rapport auquel ils s'ordonneront comme à leur fin, est un acte de l'esprit. Plus précisément, c'est un acte de l'imagination créatrice qui conçoit l'image anticipée de ce que sera l'édifice une fois construit. Il s'agit donc d'en inventer la forme générale." <sup>1</sup>

L'auteur fait retour ici à la notion de "planification". Un édifice c'est d'abord l'intention d'un maître d'ouvrage puis l'élaboration d'un programme. La forme, la forme générale dont parle Gilson, représente seulement la dernière grande étape. Tel est du moins l'ordre

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, page 67.

chronologique. Tel n'est pas cependant l'ordre qu'on pourrait appelé poïétique. Le plan, l'édifice virtuel ou l'image anticipée se fait au contraire *acte premier*. Tous les autres actes doivent s'y *ordonner* "comme à leur fin". Ce qui était dernier dans l'ordre chronologique devient ainsi premier dans l'ordre poïétique. La notion d'ordre apparaît dans ce passage pour dire la soumission des actes seconds à l'acte premier de l'image anticipée. Cet ordonnancement à la forme globale à de nombreuses déterminations. Il est utile d'avoir en vue la détermination économique. On peut vouloir, à propos de tel ou tel édifice, consentir à des dépenses de prestiges. On ne peut se satisfaire d'une situation où l'on est amené à faire des dépenses injustifiées, résultant par exemple d'inconséquences ou d'absurdités. L'ordonnancement à la forme générale a aussi pour fin de n'employer que les éléments et les matériaux nécessaires à la solidité et au fonctionnement. Le succès du fonctionnalisme - que Gilson, rappelons-nous, trouve légitime pour tout ce qui relève du *Baukunst* au sens strict - tient au fait qu'il s'est montré capable d'intégrer au fur et à mesure de l'évolution des techniques les stratégies et les tactiques du moindre coût.

Qu'est-ce donc que la forme?

"Solide ou non, tout volume dans l'espace a une forme. La forme est la disposition et le rapport de ses parties qui permet au regard de percevoir le tout comme une unité. Par rapport à ce qui lui est extérieur, la forme constitue le volume en être distinct; en délimitant son contour, elle le définit. Par rapport à ce qui lui est intérieur, et par conséquent constitue le volume, la forme est ce qui en fait un tout. Le tout d'un volume n'est pas la simple somme de ses parties, mais bien l'ensemble des parties en tant que sa forme leur confère l'unité. Leibniz ajouterait, et l'être, puisque être et être un, c'est la même chose. Il y a forme de tout ce qui est, mais, dans le cas de l'édifice à construire ou déjà construit, il s'agit d'une forme donnée dans l'espace, perceptible aux yeux et conçue pour plaire au regard. Imaginer une telle forme comme celle d'un édifice possible, c'est le créer en pensée, en attendant qu'il accède à l'être dans la réalité."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 68.

Ainsi les propriétés fondamentales de la forme sont les suivantes :

1. C'est un rapport entre des parties tel que le regard appréhende leur totalité comme *unité* .

2. En architecture la forme :

a) *extérieurement* ; délimite le volume et fait qu'il est perçu comme *un* volume;

b) *intérieurement* ; fait que le volume est perçu comme *un tout* .

3. Dans une forme le tout est toujours autre chose que la somme de ses parties.

Lorsque nous regardons une somme notre regard se porte tour à tour sur telle ou telle partie mais jamais sur la somme elle-même, laquelle ne possède aucune identité visuelle. Je suis disponible pour dénombrer les parties.

Lorsque nous regardons une forme, lors même qu'elle est composée de parties, je perçois *une* forme globale. Si je veux dénombrer les parties constitutives de cette forme il me faudra souvent procéder à un travail d'analyse.

4. C'est en vertu de la forme que l'édifice, en étant *un* édifice et non une somme insaisissable dans son unité, *est* .

Aussi bien, et puisqu'*être un c'est être*, la pensée anticipative d'un édifice, qu'on appelle le projet, est-elle la création d'*un être*.

Il semble ainsi que ce que l'on attende de l'architecte se rapporte à plusieurs plans d'exigence. S'agissant du *Baukunst* - souvenons-nous que le *Baukunst* est compris par l'*Architektur* - l'architecte est celui qui engage sa responsabilité quant à la qualité et à la fiabilité des prestations fournies. Compte tenu de la concurrence qui accompagne nécessairement l'exercice libéral de la profession l'architecte est aussi évalué en fonction de la

pertinence des solutions qu'il aura retenues. Qu'il s'agisse d'un unique individu ou d'une personne morale comme l'est une agence l'identité de l'architecte est la condition, et la garantie, de la cohérence du projet. Sa responsabilité est ce qui permet d'éviter notamment l'effet de brouillard qui permettrait la dilution de la responsabilité, et de l'irresponsabilité, des différents intervenants du procès de production de l'objet. Par lui, et en cas de problèmes graves, quelque chose devient *saisissable* juridiquement parlant.

Si l'on considère maintenant l'Architecture , l'architecte - l'architecte-artiste - est-il la source et comme la garantie ontologique de l'unité formelle et plastique de l'oeuvre? Y-a-t'il par exemple de grandes oeuvres collectives? L'oeuvre tient-elle son sens uniquement du fait qu'elle exprime la personnalité de son créateur? L'artiste, au contraire, n'est-il en réalité qu'une sorte de médium qu'il ne sert à rien de connaître pour atteindre le sens de l'oeuvre? Ces questions sont celles d'une philosophie générale de l'art. Remarquons et soulignons pour le moment que l'unité de la personne de l'architecte apparaît bien être la source et la condition de l'unité formelle et plastique de l'oeuvre. L'ordre, l'harmonie, la beauté sont possibles dans l'espace construit par l'homme parce que *des* hommes se risquent dans l'aventure poétique acceptant d'avance aussi bien les louanges que les critiques, l'admiration que la désapprobation.

Cela dit :

"... l'imagination formelle des volumes possibles ne part pas d'un néant d'images. Les origines de l'invention architecturale nous échappent, mais l'archéologie et l'histoire de l'art font voir que cette invention se déploie dans celle de types formels généraux, qu'on nomme des styles. "<sup>1</sup>

Quant au style il ne s'agit en aucun de l'imposition arbitraire de règles à des formes et à des matériaux :

"Nous cherchons à deviner un style futur dans des formes dont il ne serait pas sorti, s'il n'y était pas, mais dont il avait encore à sortir."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 68.

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 68.

L'invention stylistique est en ce sens une *découverte*. De même que le bon matériau est celui qui possède une vertu formelle, la bonne forme est celle qui possède une vertu stylistique. Quoiqu'il en soit Gilson exprime par là à quel point l'homme ne peut pas grand chose s'il se coupe de l'ensemble de la création, qu'il s'agisse de la nature avec les matériaux ou de la culture avec les formes. L'homme isolé "idéologiquement" des matériaux - et cela évoque une discipline qui serait la physique des matériaux - ; et des formes - et cela évoque l'histoire et l'histoire de l'art - est un homme réduit à l'impuissance et à la répétition monotone des clichés et des formules apprises.

D'où viennent alors les styles?

"En tous cas, historiens et architectes eux-mêmes s'accordent à reconnaître dans l'histoire des styles ce qu'ils nomment le primat de la technique. Abstraitement parlant, et un usant d'une formule assez générale pour accueillir tous les cas particuliers possibles, on peut dire qu'un style architectural paraît au moment où une technique de construction dégage sa beauté formelle propre."<sup>2</sup>

Gilson salue au passage l'oeuvre de Henri Focillon intitulée "La vie des formes". Cette importance *vitale* de la forme fonde l'identité artiste de l'architecte.

"Artiste, celui-ci pense par volumes à construire; il ne se fait géomètre, ingénieur, et ouvrier s'il le faut, que pour que l'image devienne réalité. A partir du moment où le plan précède la vision intérieure, le règne du bleu commence et l'architecture est sur son déclin."<sup>3</sup>

Le "bleu" c'est, bien entendu, le bleu des tirages, des papiers et désigne la prééminence dommageable du plan sur la vision intérieure. Sans cette vision intérieure par laquelle l'homme peut communiquer avec la

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 68.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 69.

vertu formelle des matériaux, et avec la vertu stylistique des formes, l'architecture devient une paperasserie routinière et absurde.

Le cas du gratte-ciel américain est en ce sens exemplaire :

"L'architecte Frank Wright a souvent raconté que les premiers édifices de ce genre consistaient simplement en un empilement de maisons basses posées les unes sur les autres. Son maître lui montra un jour la photographie d'un gratte-ciel récemment bâti, en lui disant simplement : "Regardez, celui-là, c'est *a tall building*." Traduisons : un bâtiment conçu comme haut, et non pas comme un tas de bâtiments bas empilés jusqu'à hauteur voulue. Il avait fallu pour cela qu'un architecte pensât la forme nouvelle qui allait faire un tout organique de l'ensemble des éléments de construction inclus dans l'édifice. L'invention formelle consiste alors à couler pour ainsi dire cette multiplicité dans une forme unique faite pour l'accueillir."<sup>1</sup>

Si le " bleu" avait régné sans partage, reproduisant tel quel les habitudes et les schémas en vigueur, les gratte-ciels seraient restés des empilements de maisons basses et ne seraient pas devenus des édifices d'un nouveau genre. Nous aurions perdu une chance de vivre avec de nouvelles formes.

Ce qui est étrange dans ce passage c'est la comparaison avec la technique du moulage. Nous avons vu que le béton présentait peut-être le défaut rédhibitoire d'être le matériau amorphe par excellence, sans aucune vertu formelle. Nous avons suggéré que l'anti-modèle de l'architecture était en ce sens le moulage. Or Gilson, pour célébrer l'invention formelle, a précisément recours à cette comparaison. Mais, précisément, cette comparaison est assez maligne et ne doit pas induire en erreur. Faire des moules et y couler des matières plastiques reste une tentation paresseuse d'un point de vue poétique. Architecturalement parlant c'est une solution de facilité et qui symbolise ce que l'industrie peut avoir de plus menaçant. Faire en sorte, cependant, que tous les constituants d'un édifice complexe parviennent à se comporter comme un béton ou une matière plastique dans une forme, voilà qui est sans doute beaucoup moins facile à imaginer

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 70.

et à réaliser! Rêvez à couvrir le monde d'un béton versé à la louche si vous voulez. Sachez cependant que vous signez de cette manière la mort de l'art et de l'imagination créatrice. Concentrez-vous au contraire sur ce qu'est la forme en tant qu'elle doit recevoir, comme s'il s'agissait d'une matière fluide, les multiples et hétérogènes composants d'une construction, vous aurez alors choisi la difficulté et le défi mais aussi la chance d'inventer de nouvelles formes.

#### J) Plaidoyer pour l'architecture pure

La passion gilsonienne pour la beauté ne risque pas de déranger les seules habitudes fonctionnalistes.

"Que la fin de l'architecture soit de produire des édifices en vue de leur seule beauté, est une notion qui n'entre pas facilement dans la tête des philosophes. A l'inverse de ceux qui oublient le beau en faveur de l'utile, les métaphysiciens le trahissent au profit du vrai. Dans une étude de 1900 sur *La philosophie de Ravaisson*, Emile Boutroux demandait le plus naturellement du monde : "D'ailleurs les arts ne sont-ils pas, eux aussi, un effort de l'esprit pour saisir et rendre ce qu'il y a de plus parfait et d'essentiel dans la nature et dans l'homme?" Ainsi entendues, les "oeuvres de génie" ont pour fonction de trahir une certaine "conception des choses". Réfléchir sur l'architecture aide à se libérer de cette erreur. Les créateurs anonymes des ordres grecs, ceux qui poursuivirent les premières expériences sur l'emploi artistique du plein cintre, puis de l'arc ogive, ou revinrent les premiers aux modes grecs, d'ailleurs jamais oubliés, ne semblent pas avoir voulu connaître ni exprimer quoi que ce soit, mais plutôt de créer. Leur effort tendait à produire un être dont la beauté justifierait l'existence, et qui s'ajouterait à la nature au lieu de l'exprimer. "<sup>1</sup>

Nous sommes ici comme au comble de l'approche paradoxale qui est celle de Gilson. Le *para-doxe* ne vise plus monsieur tout le monde avec ses opinions un peu "vulgaires" mais les philosophes, les professionnels de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 71.



pensée, les spécialistes de la critique de la *doxa* . Précisément ne sont-ils pas obsédés par la vérité? L'art en général ne leur apparaît-il pas risquer de n'être qu'une immense sophistique, illusoire et très séduisante, s'il ne s'assigne pas comme tâche celle de seconder la philosophie et la science dans leur recherche de la vérité? Et alors qu'avec l'architecture nous plongeons au coeur même de l'utilité et de ses raisons nous rencontrons cependant, et contre toute attente, de la beauté pure. L'"exception culturelle" de l'architecture est bien là : au coeur même des besoins pratiques les plus fondamentaux elle est capable de faire surgir de la beauté pure. Gilson a des accents nietzschéens pour nous demander d'éviter de construire des justifications "métaphysiques" de cette beauté. Notre "bon sens" fonctionnaliste étant déjà dérouté par la beauté pure, il ne faut pas que notre raison veuille en plus en rendre raison sous la forme d'une expression vraie de la nature. Privilégier l'utile et le vrai au détriment du beau, quand bien même ne saurons-nous jamais ce qu'il est, revient à amputer l'homme d'une part essentiel de lui-même. C'est par l'expérience de la beauté qu'il communique avec la nature et ses semblables sur le mode de la joie. Le beau est *jubilation* . L'édifice comme oeuvre d'architecture est un être qui est parfaitement justifié à être purement et simplement beau. (N'oublions pas qu'il ne saurait être inutile).

Gilson se livre ainsi à un véritable plaidoyer en faveur de *l'architecture pure* .

Le premier argument utilisé consiste à intégrer dans l'expérience esthétique de l'architecture le contraste entre *l'immatérialité de la pensée créatrice* et le *caractère solide des matières ordonnées* par elle.

"Peut-on préciser ce qu'a de propre la forme architecturale que crée cette pensée? Il est d'autant plus intéressant de le tenter qu'elle s'avère à la réflexion aussi fluide et immatérielle qu'est solide la matière qu'elle ordonne. Le contraste perçu entre l'immatérialité de la pensée ouvrière et la pesanteur de la masse qu'elle ordonne semble inclus dans l'expérience esthétique de la beauté architecturale. Il y a d'ailleurs quelque chose de mystérieux dans l'événement. C'est bien une pensée qui s'est faite pierre, en mobilisant pour cela les corps dociles d'innombrables humains consentants à la servir ou pliés par la force à

subir sa loi. Il y a du sang humain dans le mortier de tout grand monument et beaucoup de peine humaine dans la beauté d'une cathédrale. Combien d'ouvriers sont morts sur ces immenses croix? On aime mieux penser, avec les poètes, que tout s'est fait comme par un charme, mais le mystère demeure. Lorsqu'Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope, bâtit les murs de Thèbes au son de sa lyre, les pierres vinrent d'elles-mêmes prendre chacune leur place. Ce beau mythe a traversé les siècles, non sans attirer l'attention de quelques méditatifs nés pour le comprendre. Fidèles à leur vocation, les romantiques allemands en ont formulé le sens. Schelling l'a traduit en concepts lorsqu'il définissait l'architecture "la forme artistique, non organique, de la musique plastique", et Schlegel eut un bonheur d'expression qui fit justement fortune quand il la nomma "une musique cristallisée". <sup>1</sup>

Ce passage est très riche et mériterait une longue analyse. Comment penser les relations notamment entre l'art, les formes historiques et sociales du travail et de la production, et la question même du pouvoir? On veut bien de la beauté pour elle-même : on ne peut que s'interroger sur le fait que, pour se concrétiser en architecture, il faut que beaucoup d'hommes ou bien consentent à travailler, ou bien y soient forcé. Il est juste de remarquer que nous préférons penser que "tout s'est fait comme par un charme". Le fait, cependant, que des oeuvres de beauté pure aient pu être voulues par des pouvoirs parfois tyranniques est l'indice qu'il y a une problématique de la relation du politique et de l'esthétique qui est à préciser. Il n'est non moins juste, par ailleurs, de considérer les oeuvres avec le respect qui est dû à ce qui a exigé parfois de lourds sacrifices. Les envisager comme des créations, mettre en valeur leur dimension poétique, c'est aussi les honorer.

"De quelque matériau qu'elle fasse usage, l'architecture consiste à lui imposer une forme dont l'intelligibilité soit perceptible au sens. Or cette forme est oeuvre de l'esprit et, à ce titre, elle porte en soi sa propre justification. Les rapports géométriques entre les formes des volumes construits dans l'espace ont leur sens complet en eux-

---

<sup>1</sup> *Ibid.* , page 72.

mêmes; comme les rapports entre sons crée le musicien, ceux que l'architecte établit entre les lignes, les surfaces et les volumes obéissent à des lois mathématiques et la manière de les assembler n'a pour fin, ni dans l'un dans l'autre de ces arts, aucune reproduction, représentation ou imitation d'un objet extérieur quelconque. Le sens de l'édifice est en lui-même; la structure plastique réalisée par l'architecte est à soi-même sa propre justification. "<sup>1</sup>

La position de Gilson, qu'il faut ici comprendre dans la perspective de l'*Architektur* - non dans celle du *Baukunst* - est à rapprocher de celle que Boris de Schloezer a développé dans ces analyses de l'oeuvre de Jean Sébastien Bach. Si tout oppose musique et architecture en matière de dynamisme l'une étant souverainement immobile, l'autre au contraire n'apparaissant que dans une fuite perpétuelle et rythmée des constituants, ce sont pourtant des arts frères, sinon jumeaux, dans leur rapport à la représentation. Ce n'est jamais de manière essentielle qu'une musique peut signifier le mouvement d'un ruisseau courant dans la prairie, ou qu'une bibliothèque peut ressembler à un livre. Ces deux arts sont fondamentalement autonomes dans le sens où ils ne sont pas tenus de signifier directement, par des signes et des images, le monde extérieur. Ils se trouvent donc en mesure d'exposer plus directement, et peut-être plus facilement, des valeurs que Gilson appellerait *spirituelles*. L'imagination créatrice n'est pas embarrassée par le renvoi constant à la réalité empirique. Elle peut donc se concentrer immédiatement sur ses propres ressources. Il importe ici de ne pas oublier la théorie gilsonienne des vertus formelles de la matière. L'autonomie de l'architecture ne signifie absolument pas séparation radicale d'avec l'étant. Il s'agit plutôt d'une économie de la représentation qui permet précisément d'aller chercher cette vertu formelle des matériaux sans laquelle il ne saurait y avoir d'oeuvre. En un certain sens nous pouvons dire que, si nous envisageons d'abord le *Baukunst*, le fait d'avoir à se concentrer sur les fonctions permet une première mise entre parenthèses de la représentation. L'autonomie demeure cependant relative. Seule l'*Architektur*, en tant qu'elle suppose une indétermination

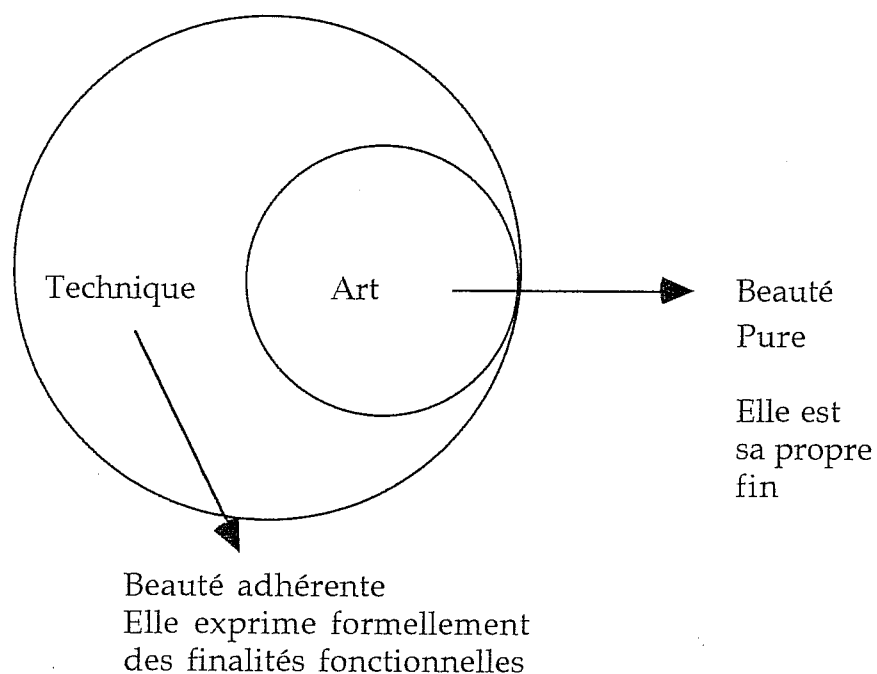
---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 72.

préalable des structures, permet le plein épanouissement de l'autonomie formelle de l'édifice.

Pourquoi ce plaidoyer en faveur de l'autonomie de l'architecture?

Il s'agit d'abord, au sein d'une civilisation technicienne, de ménager une place pour l'art entendu, en architecture, comme art de la beauté pure. Le schéma suivant décrit comment l'art, compris dans la sphère même de la technique, est appelé à la transcender en rendant possible l'émergence d'une beauté qui est sa propre fin.



L'art, dans le schéma, est compris dans la technique sauf au point de tangence. Il est ce qui, par l'émergence d'une beauté qui est sa propre fin, transcende ou dépasse la technique elle-même et sa philosophie.

L'expression de *beauté adhérente* est ici reprise au philosophe Kant et désigne la beauté propre aux arts appliqués. L'architecture en tant que *Baukunst* appartient à la sphère de l'art appliqué. C'est l'*Architektur*, et dans le schéma cela correspond à la sphère de l'art, qui rend possible l'autonomie de l'architecture et l'invention de structures plastiques qui sont à elles-mêmes leur propre justification. Ainsi fondent-elles leurs

propres critères d'appréciation et ne peuvent absolument pas se réduire à l'expression d'une fonction. Si nous tenons à les juger il est nécessaire d'inventer des règles. On ne peut, à leur propos, appliquer des règles préexistantes.

Mais pourquoi, demandera-t-on, faut-il qu'il y ait de telles "structures plastiques"? Qu'est-ce qui fonde la nécessité de "transcender" la technique?

Nous nous contenterons de mentionner certains des motifs qui sous-tendent ce plaidoyer en faveur de l'*architecture pure* .

1. Tout d'abord ces "structures plastiques" - j'utilise l'expression gilsonienne - sont des valeurs originales. Elles constituent un enrichissement artistique et culturel. Elles sont l'équivalent, dans le domaine du construit, d'une sonate de Beethoven, d'une aquarelle de Klee, d'une sculpture de Calder. Ce sont des "biens". Ne pas pouvoir en rencontrer dans l'espace ouvert de l'extériorité constituerait une privation et un mal.

2. Elles contribuent à l'épanouissement qualitatif et "désintéressé" de notre imagination et, par là, augmente nos propres capacités créatrices. Elles appartiennent, en ce sens, au "bien". Elles font du "bien".

3. Dans la mesure où elles sont autonomes, et permises par des décisions et des choix respectueux de cette autonomie, elles attestent que la culture artistique ne peut se réduire à de la propagande. Le plaidoyer en leur faveur appartient à une problématique d'opposition au totalitarisme. Un des traits du totalitarisme est précisément de concevoir l'activité artistique comme un fonctionnalisme idéologique d'Etat.

4. Des penseurs comme Heidegger ont fait des descriptions parfois apocalyptiques du "règne de la technique".

Heidegger a fait l'économie, inacceptable, de la question du nazisme en le mettant au compte de ce règne de la technique. Quoiqu'il en soit le "technicisme", ainsi que la technocratie, représentent des impasses. Ils favorisent cette attitude dite du Yaka : "y-a qu'à faire ceci ou cela et tout ira mieux". Le risque est réel d'un impérialisme des pouvoirs de la technique,

d'une sorte de totalitarisme techniciste. L'ensemble de l'espace social risque d'être fragmenté à l'extrême, favorisant l'hyper spécialisation et alimentant, par des problèmes sans cesse attisés, le règne du Yaka. La nature, avec tous ses animaux, se réduit par ailleurs à un quelque chose qui est à notre entière disposition et envers lequel nous n'aurions aucune responsabilité. La responsabilité n'est pas une notion technique mais *éthique*.

5. La préférence de Gilson va à l'architecture grecque. Nous y voyons pour notre part l'indice d'une préoccupation touchant à l'identité européenne. Qu'est-ce que l'Europe? Qu'est-ce que l'Europe dans son rapport à l'héritage antique et notamment grec? Le plaidoyer pour l'architecture pure me semble être ainsi un plaidoyer pour une *exception culturelle*, et une identité, européenne. Les valeurs incarnées par les "structures plastiques", perceptibles au sens, sont spirituelles et d'essence supérieure. Certes l'Europe a inventé la techno-science, mais cette invention, qui peut par ailleurs aisément s'exporter, risque par son succès même de faire disparaître l'horizon spirituel qui seul peut lui donner du sens.

Ces motifs impliquent des notions de diverses provenances dont certaines sont éminemment idéologiques. Ils réclament des développements critiques qui ne peuvent être faits dans le cadre de ce chapitre.

L'autonomie de l'architecture se signale par ailleurs que rien, en elle, n'est étranger à l'art.

"L'artiste ne crée ni d'un néant de matière ni d'un néant de formes, mais celles qu'il met en oeuvre sont intermédiaires entre les formes géométriques parfaites qui n'existent que dans l'esprit et les frustes ébauches qui s'offrent dans la nature. Des droites pratiquement régulières, des surfaces planes ou courbes dont les formes sont calculées et ne doivent que le moins possible au hasard, toutes les figures et solides que la géométrie conçoit et que la stéréotomie réalise, voilà l'ensemble d'éléments inventés que l'invention architecturale

met en oeuvre. Comme en musique, tout y est l'oeuvre de l'art, et sa matière même. Tout y est création. "1

Comme la musique l'architecture, en ce qu'elle a de pur et d'autonome, met l'homme en face de lui-même et de ses pouvoirs créateurs. Ces deux arts semblent être ainsi particulièrement destinés à permettre l'expression, l'affirmation et la concrétisation des seuls pouvoirs créatifs proprement humains. Ils favorisent l'émergence d'un niveau d'exigence incompatible avec le domaine des solutions toutes faites ou des formes importées. Ils circonscrivent un espace où il est possible de prendre et d'assumer tous les risques relatifs à la constitution d'un *artefact* intégral.

L'architecture, l'architecture pure, donne à expérimenter dans l'espace des rapports harmoniques entre des volumes et des valeurs lumineuses. Ces rapports ne représentent rien et ne disent rien.

"L'architecture ne parle pas, elle est. C'est une grande silencieuse, mais comme l'homme est un grand bavard, il s'ingénie à la faire parler. Il faut d'anciens temples grecs, des églises romanes primitives ou des chapelles cisterciennes pour offrir des exemples d'architecture pure dont toute la beauté soit dans la forme."2

Ce passage célèbre et souvent cité est une apologie de ce que peut *donner* l'architecture pure : la délectation recueillie et admirative d'un jeu de volumes. Une telle possibilité est cependant rare. Les hommes préfèrent le bavardage au silence des formes; l'attraction d'un spectacle à l'austérité qu'ils jugent froides de leur pureté.

Aussi bien ferons-nous quelque concession :

"L'architecture pure n'aurait peut-être que peu de fidèles si les édifices s'offraient à la vue sans une imagerie faite pour la retenir."3

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 73

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 74.

## K) La Sagesse est architecture, l'Architecture sagesse

Gilson nous rappelle alors que la caractéristique de l'architecture d'être - de pouvoir être - la création de formes pures en a fait un art élu par la tradition philosophique.

"Le formalisme de l'architecture permet de comprendre que, de tous les artistes dont ils avaient occasion de parler, les grands philosophes et théologiens du moyen âge n'ont pratiquement cité que l'architecte. Saint Thomas, qui l'a hérité d'Aristote, n'en cite pas d'autre, et encore n'est-ce que pour lui comparer le métaphysicien. Au sommet de la hiérarchie des sciences est la Philosophie Première, qui est la science architectonique suprême, puisque son objet propre est la connaissance des principes, dont tout l'édifice du savoir dépend. Ainsi, comme la Sagesse est architecture, l'architecture est comme la sagesse d'un ensemble d'opérations manuelles qu'elle ordonne et règle en vue d'une même fin."<sup>1</sup>

Ce qu'aime et recherche le philosophe, pour autant que le savoir sage est le savoir des principes premiers, des *archés*, est en soi Architecture. "La Sagesse est architecture" dit Gilson. Ce qu'aime et recherche le philosophe est *architecture*. Ce que j'ai appelé en termes actuels "*artefact* intégral" désigne le fait que l'architecture pure est comme l'expérimentation et la mise à l'épreuve d'un ensemble ou d'une théorie d'*archés*. La *tecture* est comme la mise en oeuvre, notamment technique, de la théorie d'*archés* qui est au fondement même de l'édifice. Elle n'est pas cependant extérieure à cette théorie. Les *archés* eux-mêmes sont ce qui permet à la technique d'être, en même temps qu'effective, soumise à la finalité. Les opérations ne sont pas chaotiques et désordonnées. La moindre opération technique est en relation harmonique avec l'ensemble. C'est l'architecture comme sagesse. Les opérations sont "sages" du fait qu'elles sont coordonnées en vue de la réalisation de l'édifice. Nous noterons que cette sagesse propre à l'architecture suppose le pouvoir de l'architecte sur le chantier et sur le *tekton*.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 74.



"La faveur dont jouissait auprès des scolastiques la fameuse définition de l'art, une bonne méthode raisonnée de production, s'explique par là. Car elle s'applique assez bien à l'architecte, qui invente, projette, prescrit et surveille, mais ne fait rien de ses mains. Une fois encore il ressemble au musicien, qui compose la symphonie, mais ne la joue pas. Cela vient de ce qu'ils ne manient que des formes." <sup>1</sup>

Et Gilson de décrire l'architecte en col blanc.

"Son travail se fait à une table d'architecte, où s'inscrivent schématiquement les volumes futurs." <sup>2</sup>

Aussi bien pourrions-nous interroger sur la série à laquelle il est possible d'intégrer l'architecte en col blanc. La référence à la forme pure et autonome peut se comprendre dans la perspective de ce qui est supposé requis pour la constitution d'une société sage : droit et institutions politiques notamment. La défense de l'autonomie de l'architecture n'est cependant pas calculée : elle participe et illustre comme telle le principe même de la séparation des pouvoirs, de la séparation de *l'art du pouvoir* et du *pouvoir de l'art*. La société gilsonienne accepte de prendre les risques d'un art autonome et nécessairement critique. Elle est libérale.

L) L'architecture comme art de l'espace. Poïétique et esthétique

L'architecture est bien un art de l'espace. Mais elle n'est pas seule à l'être.

"Art de l'espace, elle attire tous les autres arts de l'espace qui s'emparent de son oeuvre pour l'orner, mais aussi pour la défigurer, en tous cas pour la parasiter. Les seuls arts qui s'allient à l'architecture sans lui nuire, sont l'éloquence et la musique." <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 74.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 75.

C'est à l'esthétique de réfléchir sur le sens et le rôle que peuvent avoir les autres arts de l'espace dans celui de l'architecture. La préférence de Gilson va néanmoins à un art dépouillé comme celui des cisterciens et où l'architecture pure s'est épanouie à l'abri des parasitages. On notera qu'en vue de préserver l'autonomie de l'architecture, Gilson insiste sur la séparation entre esthétique et poïétique. L'esthétique est du côté de la réception, de l'accueil, de l'appréhension sensible de l'oeuvre. Elle peut décider qu'il est bon que l'architecture s'adjoigne le concours d'autres arts. La poïétique est du côté de l'art et du faire. La sagesse veut que cette question du faire soit éclairée par ce qui est essentiel en architecture. Faire de l'architecture, vraiment de l'architecture, cela consiste en quoi? Pour Le Corbusier c'est un art autonome de l'espace : la beauté des harmonies des volumes est exclusive de tout ornement fut-il artistiquement précieux.

Pourtant,

"On ne voit qu'un point où l'expérience esthétique affecte l'art dans sa fonction poïétique même. C'est que si la fin proche de l'artiste est de produire l'oeuvre, donc l'oeuvre faite, la fin de l'oeuvre une fois faite est d'être vue."<sup>1</sup>

D'où cette formule :

"L'architecte doit donc construire l'édifice tel qu'il doit être pour être vu tel qu'il doit l'être."<sup>2</sup>

C'est ainsi que, par un autre tour de sagesse, ces grands artistes qu'étaient les architectes grecs ont su apporter les modifications nécessaires à une réception satisfaisante de leurs oeuvres. Du coup ils ont légué à la tradition un "petit problème" intéressant. Si un vrai cube géométrique - je me sers ici du cube pour simplifier -, quand il est réalisé à une échelle architecturale, n'est pas vu comme un cube, doit-on modifier en conséquence les proportions de l'objet? Ce ne sera plus alors un cube. Mais il sera perçu *comme* un cube. Qu'est-ce qui vaut le mieux : construire un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 76.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 77.

vrai cube géométrique qui sera vu comme un corps plus haut que large et par ailleurs déformé ou construire un faux cube qui sera vu comme un vrai cube? Les architectes grecs ont tranché. Ce qui compte c'est l'idée, ici l'idée de cube. L'art est cet artifice qui, grâce à de savantes et expérimentales corrections, permettra de percevoir un cube esthétiquement juste. Le philosophe Platon n'appréciait pas cette légèreté dont faisaient preuve les architectes dans leur rapport avec la vérité géométrique. Ils se sont comportés à ses yeux comme des sophistes. Platon aurait sans doute préféré que de vrais cubes fussent construits et que le public, ayant par ailleurs le moyen de s'en convaincre intellectuellement, puisse expérimenter la déformation optique du volume initial. Nous ne sommes plus cependant dans un registre artistique mais dans un registre expérimental et démonstratif. Les architectes grecs ont préféré que le public soit persuadé immédiatement que ce qu'il voyait être un cube en était vraiment un.

"Certaines de ces conditions de l'expérience esthétique échappent malheureusement au pouvoir de l'architecte. Ce n'est pas tant l'édifice qui changera, le site changera autour de lui. Saint-Germain-des-Près, Notre-Dame-de-Paris et la Sainte-Chappelle sont devenus méconnaissables parce que l'absence de style de ce qui les entoure aujourd'hui en fait des restes archéologiques niés par ce qui les environne et le contestant à leur tour. Les sites architecturaux pour lesquels ces édifices furent jadis construits ont depuis longtemps cessé d'exister. Avant même qu'elle ne soit achevée, l'architecte perd le contrôle unique de son oeuvre. Les restaurateurs savent bien qu'on embellit presque toujours un monument en le restituant tel qu'il fut à son origine. L'architecte ne saurait prévoir exactement comment vieillira son édifice; dans la mesure de cette ignorance, la réalité esthétique de son oeuvre lui échappe; il peut seulement la faire aussi durable que possible, rien ne lui permet de prévoir exactement quand ni comment elle finira par mourir."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 77.



## 8. Le temple grec de Heidegger : un monument à la gloire de l'oeuvre?

Un type monumental, le temple grec, devient avec Heidegger le "lieu" d'une méditation sur l'essence de l'*oeuvre d'art*. Comment penser l'oeuvre d'art? La déconstruction à laquelle Heidegger se livre des catégories issues de l'activité technique de production ne ferait-elle pas apparaître ce qui, dans l'oeuvre d'art, relève d'une monumentalité? "Monument" ne serait-il pas le nom possible de cela même qui, dans l'oeuvre d'art, ne peut jamais s'appréhender comme un simple produit esthétique?

A) A l'entrée du temple : une paire de souliers

En effet, pour expliciter l'être de l'oeuvre d'art - qu'est-ce qu'une oeuvre d'art? - Heidegger, dans l'*Origine de l'oeuvre d'art*<sup>1</sup>, se réfère à

---

<sup>1</sup> Heidegger, *Origine de l'oeuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Idées Gallimard 1962.

l'architecture et plus particulièrement à ce monument qui habite toute culture humaniste : le temple grec. Soulignons d'abord le privilège : il n'est pas si fréquent que l'architecture soit évoquée pour éclairer et fonder une approche de l'essence de l'oeuvre d'art. Il importe de noter au préalable que la description heideggerienne du temple grec est très différente d'une description historique et même d'une description esthétique. Le temple grec est en fait le thème d'une véritable méditation philosophique. D'inspiration phénoménologique cette méditation sur le temple veut être un *retour à la chose même* du temple. Il convient, pour cela, de "mettre entre parenthèses" (Husserl) voire de "déconstruire" (Heidegger) les concepts traditionnels qui, souvent à notre insu, prédéterminent notre vision du temple et notre vision de l'art en général.

Le mode de raisonnement traditionnel consiste en effet le plus souvent à nous faire voir les choses en général comme un composé de matière et de forme. S'agissant de ces choses artistiques que sont les oeuvres d'art nous chercherons alors du côté de la forme et de l'agent qui la crée les critères distinctifs de l'oeuvre d'art en tant que telle. Une approche comme celle de Gilson s'inscrit dans cette perspective. Une architecture est un composé de matériaux possédant des vertus formelles et une forme définie comme pure création de l'esprit et de l'imagination créatrice. C'est la rencontre entre l'épanouissement des vertus formelles des matériaux et la capacité de l'imagination à créer des "structures plastiques autonomes" qui fondent le caractère artistique de l'oeuvre architecturale.

Dans *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie* Heidegger a établi qu'en réalité ce raisonnement était tributaire de représentations issues de la pratique et de la théorie de la production. Lorsque nous produisons par exemple un sabot nous nous emparons d'une matière, un morceau de bois, à laquelle nous imposons une forme, une idée formelle, un *eidos*. Le résultat, le sabot, apparaît comme un composé rationnel entre une matière et une forme. Un tel résultat est ce qu'on appelle un *produit*. Or, constate Heidegger, nous pensons précisément la chose en général, et donc aussi les oeuvres d'art en tant qu'elles sont des choses, sur le modèle du produit. La faiblesse de cette démarche est de ramener l'énigme de la chose à quelque chose par nous de bien connu et qui nous est familier. Nous regardons le monde et l'être par une "grille de lecture" issu de la

production et de la technique. Notons par exemple, et dans la mesure où la forme idéale du sabot est une représentation, qu'un sabot sera dit être un *vrai* sabot à partir du moment où la forme prise par sa matière sera conforme, nous dirions adéquate, à la forme idéale, à l'*eidos* du sabot.

Nous perdons de vue l'essentiel, pour Heidegger, à ramener ce qui nous étonne - qu'est-ce qu'une chose? qu'est-ce qu'une oeuvre d'art? - aux catégories familières que nous avons construites pour nous représenter la production et le produit, la fabrication du sabot et le sabot. Précisément il a vu que si des choses comme des sabots, des chaussures, des assiettes ou même des automobiles ne nous étonnent plus nous pouvons cependant retrouver le sens de l'étonnement devant des oeuvres d'art. Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art? Qu'est-ce qu'un temple grec? Que sont ces choses, qu'on installe dans un musée, et que quelqu'un nommé Van Gogh a peintes? Elles ne sont pas pensables en tant que telles à l'aide des catégories que nous avons construites pour rendre raison de ce que nous faisons le plus souvent : des sabots, des assiettes, des automobiles.

Décrivant une toile de Van Gogh représentant des souliers de paysans, Heidegger montre que cette toile fait apparaître comment et en quoi ces souliers sont justement des produits.

"La banalité usée des produits arrive alors à se faire valoir comme l'unique et exclusif mode d'être propre au produit. On n'aperçoit plus que l'utilité toute nue."<sup>1</sup>

Heidegger fait observer que la toile de Van Gogh, en tant qu'elle fait apparaître le caractère de produit des souliers - caractère poussé jusqu'à choir dans la "banalité usée" ou "l'utilité toute nue" - n'est pas en elle-même un produit. On ne peut pas en effet utiliser une toile de Van Gogh comme on utilise des souliers : c'est une oeuvre. Mais la toile en tant qu'oeuvre nous fait comprendre ce que sont les souliers en tant que produits : banals, utiles et utilisés, usagés et voués à la destruction. Il y a une formidable tension entre la toile qui n'est pas un produit mais une oeuvre, et les souliers qui sont des produits et non pas une oeuvre. En figurant de simples souliers de paysans usagés la toile de Van Gogh se réfléchit comme

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 35.

oeuvre tout en éclairant l'être-produit du produit. Il est impossible de nier que cette toile participe ainsi de la vérité. N'expose-t-elle pas en effet la vérité de l'être-produit du produit et la vérité de l'être-oeuvre de l'oeuvre? Heidegger conclut ainsi :

"L'oeuvre d'art ouvre à sa guise l'être de l'étant. L'ouverture, c'est-à-dire la décloison, c'est-à-dire la vérité de l'étant adviennent dans l'oeuvre. Dans l'oeuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en oeuvre. L'art est la mise en oeuvre de la vérité. Qu'est-ce donc la vérité elle-même, pour s'accomplir de temps en temps comme art? Et qu'est-ce que cette mise en oeuvre?"<sup>1</sup>

La paire de souliers est un étant. C'est quelque chose qui est, qui est "en train d'être" comme paire de souliers. Le mot "guise" signifie ici quelque chose comme "laissé venir, ou advenir, dans son être". Ce qu'accomplit l'oeuvre d'art c'est qu'elle permet à l'être de l'étant, à l'être de la paire de souliers d'advenir et de se dévoiler. Or cet être de la paire de souliers c'est précisément son être de produit. La toile dévoile ceci que la paire de souliers est un produit. Quand je me chausse j'utilise mes souliers et ne médite pas sur ce qu'ils sont. Quand je regarde la toile de Van Gogh je suis porté au contraire à méditer sur ce qu'est une paire de souliers : un produit, un produit déjà usagé, fatigué, banal et peut-être le "énième" exemplaire d'une longue série d'objets identiques.

Ce que laisse advenir la toile de Van Gogh c'est une différence - Heidegger appelle cette différence la *différence ontologique* - entre la paire de soulier en tant qu'*étant* et son *être*, qui est un être-produit.

Ainsi la vérité, pour Heidegger, semble-t-elle se déployer dans l'espace ouvert par cette différence ontologique. Celle-ci est ouverture. C'est pour autant que la différence ontologique n'est pas niée qu'une mise en oeuvre de la vérité est possible comme dévoilement, éclaircissement, ouverture, *déclousion*. Choisir de vivre en vérité c'est permettre à la différence ontologique d'oeuvrer. Celle-ci est comme une sorte de puissance de décloison. Ce qui est clos s'ouvre. L'être des étants advient à l'éclaircie.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 41.



B) Entrons, nos souliers à la main, dans le monument de Heidegger

Il est nécessaire de nous rappeler, tout d'abord, que le temple grec ne possède pas véritablement d'intériorité. La raison essentielle est que le temple grec *est la demeure même du Dieu*. Le Dieu est réellement présent dans le temple; il habite le temple. Le temple est sa maison. Nous devons absolument nous concentrer sur cet aspect et nous laisser dépayser. En nous approchant du temple, en contemplant la statue, nous allons à la rencontre même du Dieu. L'architecture du temple est l'architecture qui sied au lieu où habite réellement le Dieu. Le fait qu'on ne puisse pas y entrer constitue la reconnaissance du fait qu'elle est réellement habitée par le Dieu.

Cette présence *effective* du divin dans le temple n'est pas un aspect exotique aux yeux de Heidegger. La pensée de Heidegger - un philosophe comme Ernst Cassirer critiquera cette dimension quasi mythique de sa démarche - nous demande de comprendre, de *prendre avec nous* cette présence effective du divin.

Si nous ne pouvons entrer dans le temple grec qu'en archéologue ou en touriste, nous pouvons entrer dans celui de Heidegger en lecteur et en lecteur penseur.

"Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien."<sup>1</sup>

La toile de Van Gogh comportait une *figuration* de souliers de paysans. Heidegger s'est abstenu de toute considération touchant au réalisme de cette figuration et à son degré de vérité. La vérité mise en oeuvre dans l'art n'est pas de l'ordre de l'adéquation d'une représentation, ou d'une figuration, à un modèle. La figuration n'est pas en effet quelque chose d'affirmatif et de positif : elle dessine moins positivement une chose qu'elle ne creuse la différence ontologique entre l'être et l'étant. La figure "souliers de paysans" est plutôt comme un trait favorisant l'écllosion de l'être de l'étant. Sa vérité n'est pas dans son réalisme, n'est pas dans son adéquation avec un modèle, mais dans cette tension qui nous permet de méditer sur l'être de l'étant "paire de souliers". Et celui-ci se dévoile en tant qu'*être-produit*. La vérité de la toile de Van Gogh ne réside pas dans le fait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 44.

que la représentation d'une paire de souliers est conforme au modèle "paire de souliers", mais dans le fait que l'être-produit de la paire de souliers se dévoile dans la contemplation que nous en avons. La représentation, et sa vraisemblance, est plutôt comme un détour en vue de favoriser l'éclosion d'une vérité bien plus essentielle qu'une ressemblance véridique et bien faite. La ressemblance bien faite serait au reste plus du domaine du produit que de l'oeuvre.

Il est difficile d'imaginer cependant un Heidegger secrètement converti à la peinture abstraite. Il semble qu'il est essentiel, pour Heidegger, que quelque chose des choses, en fait leur *choséité* même, soit visible dans la peinture. Mais la *vérité* de l'oeuvre ne réside pas dans l'adéquation de cette visibilité-en-image à la vue des choses elles-mêmes. Ce n'est pas le rapport essentiel. L'essentiel est du côté de la différence ontologique en tant qu'elle dévoile, *déclos*, l'être de l'étant. A la limite nous pourrions dire que la figuration artistique est une *déclousion* non une représentation.

Or, précisément, le temple grec ne représente rien, il n'est l'image de rien. Nous savons pourtant que c'est une oeuvre d'art. A ce titre elle est "mise en oeuvre de la vérité". C'est dire aussi qu'en tant qu'oeuvre le temple est irréductible à une approche purement esthétique qui mettrait l'accent sur une satisfaction à la fois sensuelle et spirituelle. Ainsi, en entrant dans le monument de Heidegger, sommes-nous confrontés à un petit mystère : le temple est une chose silencieuse, qui ne représente rien et qui pourtant met en oeuvre la vérité. Comment est-ce possible? Souvenons-nous d'abord que Heidegger s'en prend à la conception de la vérité qui repose sur l'adéquation entre la représentation et le réel. Le temple ne dit ni ne représente rien : on ne peut pas, par conséquent, se demander si ses "propositions", ses "phrases" ou ses "images" sont en adéquation avec le réel. La vérité qu'il met en oeuvre est d'une autre sorte que celle qui se définit par l'adéquation. La toile de Van Gogh nous avait préparé à comprendre la différence entre l'oeuvre et le produit. C'est cette différence que la vérité de l'oeuvre même éclaire et dévoile. Nous étions aidés en cela par la figuration de souliers. Maintenant, avec le bâtiment et le temple grec, nous n'avons même plus le secours d'une image!

Il nous reste donc à nous demander en quoi peut bien consister la vérité d'une architecture en tant qu'elle ne dit ni ne représente rien.

L'architecture, pour Heidegger, n'est à classer ni parmi les simples choses utiles, ni parmi les choses simplement agréables ou belles . De la vérité y est à l'oeuvre, mais une vérité différente en son essence de celle que fonde la tradition. Nous remarquerons ainsi que l'oeuvre de Heidegger a privilégié l'art. Tandis que la science et la technique sont fondées sur la tradition qui définit la vérité comme adéquation, l'art engage, même s'il contient des représentations du genre paire-de-souliers-de-paysan, une toute autre problématique. L'architecture occupe dans ce dispositif une place de premier ordre. Grâce à son silence et à son absence d'image.

Cet art sans image, sans représentation iconique qu'est l'architecture nous permet de remonter à ce qu'il y a de plus originel dans l'oeuvre d'art. Pour Heidegger il ne s'agit naturellement pas d'une régression : la philosophie de la technique s'accompagne nécessairement d'une vision progressiste de la culture. Il est essentiel que nous sachions déjouer le piège : l'originel vers lequel nous avons dit que nous "remontions" n'est pas quelque chose de primitif, mais cela même que nous avons "toujours déjà" oublier. L'oubli de la question de l'Être, le règne de la vérité définie comme adéquation, l'empire de la technique et de sa philosophie léseraient en nous, pour Heidegger, celui qui, insatiablement, *rêve d'habiter en poète*.

Mais revenons vers ce haut-lieu de sens qu'est le temple grec en tant que chose bâtie.

"Il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il renferme en l'entourant la statue du Dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. Par le temple, le Dieu peut être présent dans le temple. Cette présence du Dieu est, en elle-même, le déploiement et la délimitation de l'enceinte en tant que sacrée."<sup>1</sup>

La phrase la plus importante de ce passage est sans doute celle-ci : "*Par le temple, le Dieu peut être présent dans le temple.*" Elle signifie que la symbolique du temple ne se réfère pas une présence à la fois lointaine et imaginaire du Dieu, mais qu'elle est effectivement ce par quoi même il y a un Dieu présent. Le temple ne contient pas le divin comme une boîte de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 41.

chaussures contient des bottines. Le temple, pour reprendre les termes que nous avons utilisés à propos de Van Gogh, dévoile l'être même du divin en tant qu'il est présent en lui. Heidegger insiste beaucoup sur le fait que le temple, s'il n'est pas une image, n'est pas non plus une représentation abstraite-symbolique de la divinité, mais bien ce par quoi elle se dévoile à nous en tant qu'effectivement divine.

Il faut apercevoir ici que Heidegger intègre dans sa réflexion quelque chose de la pensée mythique. Certes nous pouvons toujours dire qu'il en était ainsi pour les Grecs et que cela se passait il y a 2500 ans. Heidegger "joue là-dessus". Mais avec l'intention de nous rendre sensible à une vie effective de l'art qui ne se réduit pas à une fonction représentative. Par le temple quelque chose de divin se fait réellement effectif. La description tient du mythe parce qu'elle nous demande de croire en la présence effective d'un divin. Etant prévenus continuons notre commentaire et notre visite.

"Le temple et son enceinte ne se perdent pas dans l'indéfini. C'est précisément l'oeuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. L'ampleur ouverte de ces rapports dominants, c'est le monde de ce peuple historial. A partir d'elle et en elle, il se retrouve pour l'accomplissement de sa destinée."<sup>1</sup>

Ce passage est significatif de la "problématique" Heidegger. La première phrase : "Le temple et son enceinte ne se perdent pas dans l'indéfini" nous prévient qu'on ne saurait considérer la chose temple comme étant simplement quelque part dans quelque chose d'indéfini. L'espace en général, l'espace indéfini, n'est pas le grand contenant à un endroit duquel se trouverait simplement pour être quelque part - il faut bien être quelque part si on est - la chose temple. Heidegger sait son auditeur - ces textes sont à l'origine des conférences - capable de ressentir en quoi une oeuvre-temple importe en termes de "culturalité". Beaucoup de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 41.

ses auditeurs vont ou ont été à l'église ou au temple. Il nous rappelle ainsi que l'oeuvre-temple, si elle est ce par quoi du divin vient en présence, n'est pas comme noyée ou submergée dans un espace indéfini, simple grand contenant neutre, sans qualité et sans significations. Au contraire, grâce à ceci que l'oeuvre-temple dévoile la présence du divin, alors quelque chose comme une destinée peut faire sens.

L'expression *peuple historial* est cependant révélatrice de ce qui se joue aux abords du temple heideggerien. Le peuple historial c'est bien entendu d'abord le peuple grec. *Historial* veut dire ici, semble-t-il : appelé à une destinée particulière, exemplaire et fondatrice. Les Grecs ont constitué un peuple historial parce que, par exemple et pour Heidegger, ils sont de ceux qui ont entendu la question de l'Être dans toute son intensité. Ils y ont cependant répondu, par la suite - après l'événement socratique - par une métaphysique qui est à l'origine du développement scientifique et technique occidental. Ce n'est pas rien. Il est clair toutefois que le *peuple historial*, indirectement et par allusion, est le peuple allemand lui-même. Il peut vraiment entendre à nouveau la question de l'Être dans toute son intensité. Plus que les philosophes traditionnels empêtrés dans la "mécanique des concepts" de la métaphysique des poètes comme Hölderlin, Trakl ou Rilke entendent cette question de l'Être et y correspondent. Et cela grâce aux pouvoirs singuliers d'une langue allemande protégée de ce que la latinité comporte de trahison de la pensée grecque. Nous sommes en 1934, un an après la prise du pouvoir par Hitler. Dans cinq ans la seconde guerre mondiale éclatera. Des mots comme *victoire*, *défaite*, *endurance* et *ruine* ne peuvent que résonner étrangement.

Notons surtout qu'à l'égard du peuple historial l'oeuvre-temple dévoile ce qu'il en est d'un *monde*. Dans ce texte le monde est cela même qui permet à un peuple historial d'accomplir sa destinée. Ainsi l'oeuvre-temple n'est pas dans un espace indéfini : elle dévoile des rapports essentiels qui font qu'un monde s'ouvre. L'espace indéfini est nié par le temple au profit de ce que nous appellerons un espace-monde, c'est-à-dire un espace où il devient possible d'accomplir une destinée. Dans le texte de Heidegger le temple grec vient souligner, en tant que grec, combien il importe de pouvoir accomplir une destinée, donc de pouvoir vivre et

d'habiter dans un espace-monde. Nous admirons à juste titre la civilisation grecque. Pourquoi ne pourrions-nous pas, comme eux, accomplir de manière historique quelque destinée fondatrice? Heidegger, par ce geste, se rattache à la grande tradition humaniste européenne. Etre européen c'est, comme le firent les romains, hériter des grecs et de leur brillante destinée intellectuelle. Il importe de souligner toutefois que, chez Heidegger, le peuple allemand est celui qui, grâce à sa langue non latine, est le plus apte à entendre à nouveau la question de l'Être en ce qu'elle peut fonder un monde. Il y a un parallèle entre cette croyance de Heidegger et le fait que le nazisme a constitué une tentative pour placer les "Allemands" en situation de dominer l'Europe, donc le monde. <sup>1</sup>

Notons aussi qu'une des caractéristiques du règne de la technique, en favorisant la standardisation, l'homogénéisation de la culture, fait de l'espace précisément quelque chose d'*indéterminé* et incapable de faire monde, donc incapable de nous permettre d'habiter en poète et d'accomplir une destinée. Lorsque Heidegger écrit que "le temple et son enceinte de ne se perdent pas dans l'indéfini" il a aussi en vue cette sorte d'indéfini qui est engendré par la standardisation et l'universalisation technique de la culture. Nous touchons là, grâce à notre voyage heideggerien en Grèce, à quelques-unes des grandes questions actuelles. L'universalité est-elle seulement d'ordre technique? Des nations dont la culture ancienne n'a rien de commun avec la culture gréco-latine occidentale réussissent très bien et très rapidement dans le domaine techno-scientifique. La réussite dans ce domaine est-elle le seul mode d'universalisation possible? Ce type d'universalisation engendre en réalité standardisation et monotonie. L'espace s'indétermine. Comment penser une autre universalisation? Ne sommes-nous pas conduits à envisager des réponses éthiques à cette question? L'universalisation standard du monde technique ne risque-t-elle pas de provoquer des révoltes centrées sur l'expression de la singularité, de la différence dominante et négatrice? Le fait que nous puissions lire Heidegger cinquante ans après la seconde guerre nous autorise, nous permet, nous *oblige* à prendre en compte ce questionnement.

---

<sup>1</sup> La référence au temple grec est sans doute, pour Heidegger, une manière de s'opposer à la romanité des formes préconisées par le mouvement national-socialiste auquel il avait donné par ailleurs son soutien et son adhésion.

"Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce "reposer sur" fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. Dans sa constance, l'oeuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'oeuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont."<sup>1</sup>

De même que l'oeuvre-toile de Van Gogh dévoilait l'être-produit des souliers, l'oeuvre-temple dévoile l'être des choses. Elle fait émerger la *différence ontologique*. Le taureau, l'aigle, la pierre, la tempête au lieu simplement d'être des étants, c'est-à-dire des choses qui seraient simplement en train d'être dans l'indifférencié, sont dévoilés dans ce qu'ils sont, dans leur évidence. L'architecture, qui ne parle pas, ne peut nommer toutes ces choses. L'architecture, qui n'est à l'image de rien, ne peut pas représenter toutes ces choses. C'est pourtant par la grâce de sa constance - de sa constance monumentale - que toutes ces choses sont dévoilées dans leur essence et plus sûrement, même, qu'en les nommant ou qu'en les représentant. L'intuition de Heidegger révèle ici un des aspects fondamentaux de l'art. On peut bien nommer des choses ou les représenter, par exemple pour des nécessités d'ordre technique, sans que pour autant et par là on fasse de l'art. C'est même ce qui se produit le plus souvent. L'oeuvre a ceci de particulier par rapport à une simple nomination ou à une simple représentation qu'elle rend évident, qu'elle dévoile l'être de ce dont est fait un monde : des vagues, des taureaux, de la lumière... Pour Heidegger la nomination (ceci est un taureau, de la pierre); la représentation ( ceci représente un taureau, une pierre) viennent après le dévoilement de toutes ces choses dans un espace-monde. En un sens l'oeuvre-temple est antérieure à toute opération "technique" de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 44.

nomination et de représentation. Ces choses singulières que sont les temples, sont aussi des oeuvres parce que, grâce à elles, le visage des choses s'est fait évident dans la lumière d'un espace-monde. Ce n'est pas parce que je sais nommer et représenter les choses que ces choses constituent un monde, et un monde que je pourrais habiter en poète. C'est par la grâce de ce genre de choses que sont les oeuvres-temples qu'un monde se constitue et que dans ce monde nous apparaît et se dévoile l'être des étants qui le peuplent.

C'est cela habiter en poète.

C'est remonter vers cet originel où, avant de domestiquer et de maîtriser des taureaux, on s'émerveille de ce qu'ils sont.

"Cette apparition et cet épanouissement mêmes, et dans leur totalité, les Grecs les ont nommé très tôt Φυσις. (*Phusis* d'où provient *physique* et qui signifie *nature*. Par excellence la physique est la *science de la nature*.) Ce nom éclaire en même temps ce sur quoi et en quoi l'homme fonde son séjour. Cela, nous le nommons la *Terre*. De ce que ce mot dit ici, il faut écarter aussi bien l'image d'une masse matérielle déposée en couches que celle, purement astronomique, d'une planète. La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit. En tout ce qui s'épanouit, la Terre est présente en tant que ce qui héberge."<sup>1</sup>

L'idée que nous nous faisons de la terre grâce à la géologie - "masse matérielle déposée en couches" - ou grâce à l'astronomie - c'est une planète - manque l'essentiel. La Terre, comme nature, est ce qui héberge en soi ce qui est capable d'épanouissement. Elle n'est pas seulement planète ou masse matérielle disposée en couches, elle est au principe même de ce qui peut croître et s'épanouir. Rien ne croît ou ne s'épanouit qui ne soit pas nature, qui ne trouve pas "dans la nature" à s'héberger pour s'épanouir. L'oeuvre d'art, mieux que la géologie et l'astronomie réunies, nous fait sentir cela. Lorsque Gilson insiste sur la "vertu formelle" des matériaux il touche à ce que Heidegger appelle l'épanouissement. Lorsqu'une oeuvre architecturale permet à la vertu formelle d'un matériau de s'exprimer elle

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 45.



participe pleinement de cet épanouissement qu'héberge et que rend possible la Terre comme nature. Nous ne sommes pas "dans" une représentation géologique ou astronomique. L'oeuvre d'art, sans cesse, nous rappelle que nous vivons au sein d'une nature qui est une puissance d'épanouissement.

"Debout sur le roc, l'oeuvre qu'est le temple ouvre un monde et, en retour, l'établit sur la terre, qui, alors seulement, fait apparition comme le sol natal."<sup>1</sup>

L'oeuvre d'art a ainsi deux vertus essentielles :

1. Elle ouvre un monde.
2. Elle fait apparaître la Terre comme sol natal.

Je parle de l'oeuvre en général pour Heidegger. L'oeuvre n'est pas un produit comme les autres en cela qu'elle *ouvre un monde*. Les étants, un taureau, une pierre, un oiseau... sont ainsi dévoilés dans leur être. C'est pourquoi il y a monde. Ouvrir un monde signifie en effet révéler les étants à leur être. Il y a monde parce que les étants cessent d'être indéterminés quant à leur être. Un monde est ce qui permet de nous émerveiller de ce que les êtres qui le peuplent sont ce qu'ils sont. Ce poème nous révèle l'être des nuages. Cette peinture nous révèle l'être de ce corps et de cette rivière. Cette architecture nous révèle l'être des collines, du paysage, du site. Cette statue du Dieu nous révèle à notre destin...

Non seulement l'oeuvre est ce qui ouvre un monde, donnant à toutes choses leur visage, elle est aussi ce qui fait apparaître la Terre comme sol natal. Comprenons que le monde ouvert par l'oeuvre n'est pas un monde centré sur la seule humanité. Il n'y a pas d'un côté un monde humain et de l'autre un monde naturel à exploiter et à maîtriser. L'homme "maître et possesseur" de la nature auquel songeait Descartes renie précisément cette puissance d'épanouissement qu'est la nature. Le rapport entre les hommes et la nature ne peut se réduire à un rapport de maîtrise et de possession. Certes, nous pouvons bien comprendre que la nature soit

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 45.

crainte et redoutée et que les hommes accomplissent des *progrès* quand ils parviennent à dominer ce qui menace de les détruire. Réduire le rapport à la nature au seul rapport de possession et de maîtrise, et cela même fonde la *raison technicienne*, témoigne que nous ne sommes pas entièrement revenus de l'aliénation dans une nature hostile et menaçante. Cette réduction ne prend en compte que la somme des victoires remportées sur la nature : elle oublie précisément la question de l'être, qui est aussi la question de l'être de la nature et pas seulement celle de la nature comme étant, ou comme somme des étants dominés par la technique. Heidegger rejoint ici la critique nietzschéenne de l'esprit de vengeance. Celui qui cherche avant tout à se venger d'un ennemi, mobilisant pour cela tout son temps et son énergie, s'aliène en réalité dans ce qu'il veut vaincre. Il se dépossède de lui-même et se met à ressembler, qu'il le veuille ou non, à celui dont il cherche à se venger. La "maîtrise et la possession" de la nature ressortirait pour une part d'une attitude de vengeance contre une nature hostile, cruelle et haïssable. Si une victoire contre la nature est souhaitable elle passe précisément par cette victoire que nous remportons sur nous même en dépassant l'esprit de vengeance et ce que Nietzsche appelait le *ressentiment*. Etre victorieux de la nature c'est aussi être libéré des ressentiments que nous pouvons nourrir contre elle. Le thème de la nature comme épanouissement et comme hébergement de cet épanouissement s'oppose chez Heidegger au thème de la nature comme objet de maîtrise et de possession. L'art, qui se développe pourrait-on dire sur le terrain de la technique, transcende le rapport de maîtrise qu'institue la raison technicienne et nous conduit à retrouver le "sol natal" de la Terre.

Dans toute oeuvre, par exemple par la présence de matériaux révélés à leur être, il y aurait toujours quelque chose qui nous rappelle que la nature n'est pas seulement ce que l'on peut dominer, elle est aussi ce qui héberge pour un épanouissement.

"(...) Jamais les hommes et les animaux, les plantes et les choses ne sont donnés et connus en tant qu'objets invariables, pour fournir ensuite incidemment au temple, qui serait venu lui aussi, un jour, s'ajouter aux autres objets, un décor adéquat. Nous nous rapprochons

beaucoup plus de ce qui *est* , si nous pensons tout cela de façon inverse (...)"<sup>1</sup>.

Nous nous souvenons que, pour Heidegger, la question la plus importante est la question de l'Être. Oubliant la question de l'être nous partons du principe que tous les étants sont donnés d'avance de manière invariable et qu'ils constituent le *décor adéquat* de ce quelque chose qui vient à un moment donné s'ajouter à l'ensemble de ce qui existe, à l'ensemble des étants : le temple. Heidegger nous invite à *renverser* ce point de vue oublieux de l'Être.

"C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes."<sup>2</sup>

Ainsi, sans nommer quoique ce soit, sans représenter en image quoique ce soit le temple, en tant qu'oeuvre, donne aux choses leur visage et aux hommes la vue sur eux-mêmes.

Il convient ici de préciser ce que veut dire *instance* .

*Instance* appartient à la famille du mot *être* . Le traducteur de Heidegger, Wolfgang Brokmeier, précise que *instance* (*Dastehen* en allemand) peut être sous-entendu comme *in-stance* (*da- stehen* ). Cela signifie quelque chose comme *être dans l'être , être dans ce qui est , se tenir dans l'être, se tenir dans ce qui est* voire, pour le temple, *se tenir debout au sein de ce qui est*. Cela veut ceci : *in-stance* , le temple se tient au milieu des choses, dans le clair de l'être. Cette expression signifie qu'il révèle ainsi l'être des étants. Ceux-ci ne sont absolument pas un décor, pas même un décor adéquat, mais les éléments du monde que le temple ouvre et révèle à leur être. *In-stance*, au milieu des choses dont il fait un monde, le temple est alors aussi une *instance* , c'est-à-dire quelque chose "qui ordonne tout autour d'elle et à partir d'elle".

Ce que nous avons coutume d'appeler *ordre architectural* serait aussi ce qui *ordonne* un monde à partir de l'instance de l'oeuvre architecturale, de l'architecture comme oeuvre.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 45.

Les anciens grecs n'avaient qu'un mot, *techné*, pour dire à la fois technique et art. Le fait que le mot art ait pris le sens de "Beaux-Arts" a créé une nouvelle situation. Si nous restons circonspects à l'égard de ce qui se présente comme esthétique (ou comme théorie de l'art), l'idée de l'art devient le symbole même d'une insatisfaction ressentie à l'égard de la tradition philosophique. Chez Heidegger il semble ainsi que ce "domaine" de l'art soit resté relativement à l'abri de la raison objectivante et calculante de la science et de la technique. Ces questions *Qu'est-ce que l'art? Qu'est-ce qu'une oeuvre? Qu'est-ce que la création?*, et pour autant que nous les mettons elles-mêmes à l'abri de cette raison objectivante - nous pensons également au naturalisme critiqué par Husserl - peuvent nous conduire à nouveau sur le chemin de la question de l'être. Il est ainsi remarquable que Heidegger ait choisi l'exemple du temple grec. Silencieux, non-iconique, c'est une oeuvre qui, grâce à cela, est restée à l'abri du discours et des représentations de la raison objectivante. Le temple grec semble ainsi avoir abrité la question même de l'être. Pour qui sait questionner.

Il ne présente ni ne représente rien. Il est instance (in-stance) : ouverture d'un monde et un faire-venir la terre.

Il nous faut maintenant approfondir ces deux traits caractéristiques de l'être-oeuvre du temple.

"En quoi consiste donc l'être-oeuvre de l'oeuvre?" <sup>1</sup>

Telle est la maintenant, après que nous ayons questionné l'être-produit du produit (souvenons-nous des souliers) la question.

"Mettre en place un monde et faire-venir la terre sont deux traits essentiels dans l'être-oeuvre de l'oeuvre. Ils s'appartiennent l'un l'autre dans l'unité de l'être-oeuvre." <sup>2</sup>

C) L'oeuvre installe un monde

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 46.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 46.

Nous allons examiner ce premier trait essentiel, pour l'être-oeuvre de l'oeuvre, qui est d'*installer un monde*.

Quand on place une oeuvre dans une collection ou dans une exposition, on dit aussi qu'on l'installe. Mais cette installation est essentiellement différente de l'installation au sens de construire un monument, d'ériger une statue, ou même de jouer une tragédie lors de la célébration de la fête. L'installation comme telle signifie : ériger pour vouer et glorifier. Vouer veut dire consacrer, au sens où, par l'installation de l'oeuvre, le sacré est ouvert en tant que sacré, et le Dieu appelé dans l'ouvert de la présence."<sup>1</sup>

L'auditeur des conférences de Heidegger a probablement expérimenté les deux situations dont il parle. Il sait ce qu'est simplement "aménager quelque chose quelque part" quand bien même cette chose serait-elle une oeuvre d'art. Il sait aussi ce qu'est, par exemple en ayant participé à des processions, "ériger pour vouer et glorifier". Nous nous approchons davantage de ce qu'est l'oeuvre d'art en son être quand nous nous souvenons de nos expériences du sacré plutôt que d'aller voir des oeuvres d'art installées, c'est-à-dire aménagées dans un lieu d'exposition. L'installation dans des lieux d'exposition d'oeuvres sublimes néglige le fait qu'elles ouvrent un monde. L'expérience du sacré peut concerner des oeuvres médiocres : elle est cependant plus respectueuse du fait qu'une oeuvre ouvre un monde.

"Mais comment se fait-il que l'installation de l'oeuvre soit une érection votive et glorifiante? Parce que l'oeuvre en son être-oeuvre le requiert. Comment l'oeuvre peut-elle requérir une telle installation? Parce qu'elle est elle-même installante en son être-oeuvre. Qu'installe donc l'oeuvre en tant qu'oeuvre? Quand l'oeuvre d'art en elle-même se dresse, alors s'ouvre un *Monde*, dont elle maintient à demeure le règne."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 46.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 47.

Nous avons remarqué la cascade de questions et de réponses :

\* L'installation de l'oeuvre est une érection votive et glorifiante parce que l'oeuvre le requiert.

\* Elle le requiert parce qu'elle même est installante en son être-oeuvre.

\* Et ce qu'elle installe est un *monde* . Elle en maintient à demeure le règne.

Nous pouvons dire les choses autrement. Nous pouvons nous contenter d'installer des oeuvres dans des lieux d'exposition. Nous pouvons aussi ressentir la nécessité d'être beaucoup plus attentifs et respectueux. Achetant une sculpture, par exemple, je prendrai beaucoup de soin à l'installer chez moi de manière à mettre en valeur cette dimension sacrée que je ressens. Et je ressens cette dimension sacrée, qui me pousse à soigner sa mise en valeur, parce que l'oeuvre elle-même est installante. Nous ne pouvons nous contenter d'aménager simplement des lieux pour les oeuvres parce que les oeuvres elles-mêmes sont installantes. Nous ressentons ce "pouvoir" qu'a l'oeuvre d'être installante. C'est en cela qu'elle participe du sacré. Ce pouvoir d'installation n'est pas n'importe quoi puisqu'il est pouvoir d'installer un *Monde* : ce par quoi toutes les choses acquièrent leur visage. Si nous ne ressentons pas cela c'est que précisément nous vivons dans l'oubli de la question de l'être. L'expérience que nous pouvons avoir du sacré, par exemple fortuitement à l'occasion de la participation à une cérémonie religieuse, réveille en nous celui pour qui la question de l'Être a un sens. Nous avons comme l'intuition du fait qu'il n'y a pas seulement des êtres et des choses, mais que cela constitue un monde.

Il importe de remarquer que, pour Heidegger, l'oeuvre *maintient à demeure* le règne du monde qu'elle installe. Elle n'est pas pur objet de jouissance ou représentation savante agréable : elle agit, elle a comme un pouvoir et un pouvoir d'installer un monde et de maintenir son règne. C'est cela qui constitue son sens. La présence d'une oeuvre n'est ni gratuite

ni quelconque : elle est là, à demeure, pour maintenir ouvert le monde qu'elle installe. Elle est un quelque chose qui doit faire *in-stance* . C'est pourquoi elle est toile, sculpture, poème, tragédie. Elle ne représente rien, pas même un monde : elle installe un monde, elle l'ouvre et le maintient ouvert. Ce qu'elle figure - et ce n'est pas vraiment une représentation *de* quelque chose - c'est le visage qu'elle donne aux choses en tant qu'elle installe un monde où elles se révélant à ce qu'elle sont.

Mais ce qu'elle installe, un Monde , qu'est-ce que c'est?

"Un monde, ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables et non dénombrables, connues et inconnues. Un monde, ce n'est pas non plus un cadre figuré qu'on ajouterait à la somme des étants donnés. *Un monde s'ordonne en monde* , plus étant que le palpable et que le préhensible où nous nous croyons chez nous."<sup>1</sup>

Le verbe être, pour Heidegger, est transitif. Qu'est-ce que cela veut dire? Quand nous disons par exemple : "le chat me *griffe* " nous utilisons le verbe griffer pour signifier une action d'un sujet (le chat) sur un objet (ma main par exemple). Pour Heidegger il faut entendre le verbe *être* de manière aussi active, aussi transitive que le verbe griffer. C'est ce qui est dit dans l'expression : *un monde s'ordonne en monde* . Ce n'est pas un *état* , mais une *estance* . L'être du monde n'est pas simplement le fait passif, pour le monde, d'être : c'est plus essentiellement d'agir comme monde, c'est-à-dire de s'ordonner comme monde.

Ce monde qui s'ordonne en monde a plus d'être, est plus étant, que ce que nous pouvons saisir et palper avec nos mains. "Appréhender avec nos mains" nous renvoie à la sphère de la production et du travail, à cette région de l'étant que nous maîtrisons et transformons. Ceci ne donne pas toute la mesure de l'être dans ce qu'il a de plus étant.

"Un monde n'est jamais un objet consistant placé devant nous pour être pris en considération." <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 47.

Un monde n'est pas un *objet*. Cela ne veut pas dire seulement, puisqu'il *s'ordonne en monde*, qu'on ne peut pas le réduire à une chose. Cela signifie surtout qu'il n'est pas quelque chose qui serait vis-à-vis d'un Sujet qui lui donnerait toute sa mesure et rien que sa mesure. Il n'y a pas de sujet sans objet, ni d'objet sans sujet. Une philosophie qui placerait au centre de ses préoccupations un Sujet, comme c'est le cas de la tradition métaphysique occidentale, ne peut aboutir qu'à considérer le monde comme le vis-à-vis par excellence de ce Sujet : un Objet.

Un des problèmes classiques de cette tradition est celui de la démonstration de la "réalité extérieure", de l'existence d'un réel hors et indépendant de nos représentations. Ce problème a presque quelque chose de scandaleux : exiger une démonstration de l'existence du réel, du monde même, afin de lever le doute à son propos, c'est se poser soi-même dans une relation d'extériorité intellectuelle et toute théorique par rapport au monde. C'est prendre en réalité une position de maîtrise par rapport au monde. C'est faire du monde le territoire objectal d'une subjectivité. Exiger une démonstration de l'existence du monde c'est en ce sens l'insulter.

"Un monde est le toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons, aussi longtemps que les voies de la naissance et de la mort, de la grâce et de la malédiction nous maintiennent en l'éclaircie de l'être." <sup>1</sup>

Inobjectif veut dire ici qui n'est pas un objet. En s'ordonnant en monde, et en n'étant pas un objet, le monde est ce qui nous maintient en "l'éclaircie de l'être". Ce faisant il nous révèle à quelque chose comme un destin. L'oeuvre installe un monde et en maintient le règne. Ce faisant elle nous maintient également en l'éclaircie de l'être. Devant nous *comme* un objet l'oeuvre "désobjective" le monde. Nous ressentons la nécessité de regarder les oeuvres comme des objets posés devant nous parce que, par un subtil paradoxe, le monde lui-même n'est pas un objet et que notre être n'est pas réductible à l'être du sujet. Ces objets posés devant nous et qui sont des oeuvres signifient des choses importantes et précieuses pour nous parce qu'elles installent des mondes qui ne sont pas, eux, des objets. Il n'y

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 47.



aurait aucun sens, aucune attente de sens possible à avoir, si ces objets que sont les oeuvres n'avaient pas le pouvoir, en installant des mondes, de "désobjectiver" le monde lui-même. Les oeuvres sont, en ce sens, de *purs objets paradoxaux*. Parmi les objets, les oeuvres sont des dispositifs "désobjectivants. "

"Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, que nous recueillons ou délaissions, que nous méconnaissions ou mettons à nouveau en question, là s'ordonne un monde. Une pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux, également, n'ont pas de monde, mais ils font partie de l'afflux voilé d'un entourage qui est leur lieu. (...) L'ouverture d'un monde donne aux choses leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse."<sup>1</sup>

Le monde n'est pas cet Objet en face duquel nous nous posons comme Sujet. Il est ce qui fait que des options essentielles d'une Histoire font question et sont possibles. L'homme est *être-au-monde*, et cela ne se manifeste jamais autant que quand, ce monde où il est jeté s'ordonnant en monde, l'homme est confronté à des options historiques essentielles.

L'ouvrage fondamental de Heidegger, *Etre et Temps (Sein und Zeit)*, accorde comme son titre l'indique une place privilégiée à la question du temps. Dans ses conférences sur la question de l'origine de l'oeuvre d'art nous trouvons quelques indications précieuses concernant l'espace. De l'aveu même de l'auteur cette question de l'espace est peut-être plus complexe et plus difficile que celle du temps.

"En étant oeuvre, l'oeuvre établit l'espace de cette ampleur. Etablir ici l'espace signifie ici : libérer la plénitude de l'ouvert en son espace, et arranger cette plénitude dans l'ensemble de ses traits. Cet arranger se déploie à partir de l'ériger dont il vient d'être question. L'oeuvre en tant qu'oeuvre érige un monde. L'oeuvre maintient ouvert l'ouvert du monde."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 48.

A lire ces lignes nous sentons combien l'exemple architectural du temple grec compte pour Heidegger. Il est le symbole parfait du fait que l'oeuvre installe, ouvre et érige un monde; établit l'espace de l'ampleur de cette ouverture.

Le titre *L'origine de l'oeuvre d'art* donnerait à penser qu'il s'agit surtout d'une méditation sur ce qui est à l'origine de l'oeuvre d'art. Il est clair toutefois, à lire ces lignes, que l'oeuvre elle-même est pensée comme origine. Les oeuvres importantes ouvrent et érigent des mondes; établissent l'espace qui correspond à cette ouverture. Elles sont des "origines" ou des "originaires". A partir d'elles des mondes commencent. Aussi bien pourrions en conclure que l'homme n'est jamais purement et simplement en train d'agir dans un espace ou une étendue physique : il décide et agit pour autant qu'un monde est ouvert, érigé, et que l'espace correspondant à cette ouverture et à la plénitude de cette ouverture est établi.

Ouvrant un monde, établissant l'espace de cette ouverture, l'oeuvre est une origine et un commencement. Elle aurait ainsi notamment le pouvoir de s'opposer à la "standardisation". Nous avons vu que Heidegger barrait la route à l'interprétation individualiste en se référant au concept de *peuple historial*. Choisir comme exemple un temple, et un temple grec, permettait à Heidegger de mettre en avant ce concept de *peuple historial*. L'auditeur était déjà par ailleurs convaincu que le peuple grec lui-même avait été un *peuple historial*. Suffisait-il alors aux Allemands d'ériger une chose semblable à un tel temple pour devenir eux-mêmes un *peuple historial*. Le troisième Reich a-t-il tenu lieu de ce temple?

Il n'y a pas d'objections fondamentales à faire écho à certaines approches heideggeriennes. Qu'est-ce que l'art? Qu'est-ce que l'architecture? Qu'est-ce que l'architecture en tant qu'art? sont des questions qui méritent de nombreuses réponses, et de nombreuses répétitions.

Il se précise cependant qu'on ne peut soutenir que l'oeuvre érige un monde et établit un espace sans nous poser la question de savoir *pour qui* et *avec qui*?

La réponse en termes de *peuple historial*, qu'accuse davantage encore l'évacuation totale du politique au profit d'une sacralisation de l'art, s'est trouvée si tragiquement illustrée qu'elle nécessite des approches

neuves et différentes de ce qui est susceptible de fonder un *être-ensemble*. L'architecture y a nécessairement sa part. Mais peut-être pas sous la figure emblématique du temple grec.

#### D) L'oeuvre fait venir la Terre

Installer un monde appartient à l'être-oeuvre de l'oeuvre. C'est pourquoi on ne peut pas installer n'importe comment les oeuvres elles-mêmes.

Le faire-venir appartient également à cet être-oeuvre de l'oeuvre. Un produit ni n'installe de monde ni ne fait rien venir.

Au contraire même de l'oeuvre, dans le produit, la matière au lieu de venir tend plutôt à disparaître.

"Parce qu'il est déterminé par l'utilité, le produit prend ce en quoi il consiste, la matière, à son service. Pour la production du produit, par exemple de la hache, on utilise de la pierre et on l'use. Elle disparaît dans l'utilité. La matière est d'autant meilleure et appropriée qu'elle offre moins de résistance à sa disparition dans l'être-produit du produit. L'oeuvre-temple, au contraire, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir ; à savoir dans l'ouvert du monde de l'oeuvre. Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc; les métaux arrivent à leur resplendissement et à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son à la résonance, la parole au dire. Tout cela peut ressortir comme tel dans la mesure où l'oeuvre s'installe en retour dans la masse et dans la pesanteur de la pierre, dans la fermeté et dans la flexibilité du bois (...)

Ce vers où l'oeuvre se retire, et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre. (...) Installant un monde, l'oeuvre fait venir la terre. (...) *L'oeuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre.* "1

Heidegger considère la matière comme critère d'une opposition terme à terme de l'être-produit et de l'être-oeuvre.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 50.

Du côté de l'être-produit du produit : la matière y est surtout utile et plus facilement elle disparaît et se soumet aux exigences du produit mieux cela vaut. La matière ne doit en aucun cas transgresser les normes que lui assigne la finalité du produit. La plupart du temps, précisément, les matières sont choisies en fonction de l'inertie qu'elles présentent par rapport aux contraintes qu'impose la finalité du produit. Ce bois travaille trop pour faire ceci ou cela par exemple.

Du côté de l'être-oeuvre de l'oeuvre : la matière, au contraire, est invitée à venir dans l'éclaircie que l'oeuvre instaure. Si nous songeons à la peinture par exemple deux possibilités semblent s'offrir à nous. Ou nous utilisons les couleurs pour faire venir les matières du sujet : étoffes, cheveux, peau, fruits... et cela dans leur éclat. Nous pouvons penser à Velasquez par exemple. Ou nous faisons venir la matière elle-même des couleurs utilisées. Certaines peintures abstraites, sans sujet, en sont une excellente illustration. Nous pouvons penser par exemple à Tapiés. Beaucoup d'oeuvres participent en fait des deux perspectives. Nous pouvons penser alors à Cézanne.

Mais la dualité oeuvre-produit révèle une autre opposition relative à l'être de la matière.

Du côté du produit la matière est essentiellement soumise. C'est même comme entièrement soumise que la matière se montre dans le produit. Elle ne vaut qu'à être soumise à la raison calculante.

Au contraire, du côté de l'être-oeuvre, c'est comme résistance ou résistante que la matière se montre.

"La pierre pèse, et manifeste ainsi sa lourdeur. Mais pendant que cette pesanteur vient à nous, elle refuse en même temps toute intrusion en elle. Si nous essayons pourtant d'y pénétrer, en cassant le roc, ses morceaux brisés ne montrent jamais quelque chose d'interne qui se serait ouvert à nos yeux. La pierre s'est aussitôt retirée en ses morceaux, dans la même pesanteur sourde et massive. Si nous tentons de saisir cette pesanteur par un autre moyen, en plaçant la pierre sur une balance, nous ne faisons entrer la pesanteur que dans le calcul d'un poids. Cette détermination de la pierre peut être exacte, mais elle reste un chiffre, et la pesanteur nous a échappé. La couleur irradie, et

ne veut qu'irradier. Si nous la décomposons, par une intelligente mesure, en nombre de vibrations, alors elle a disparu. Elle ne se montre que si elle reste non décelée et inexplicée. La terre fait ainsi se briser contre elle-même toute tentative de pénétration. Elle fait tourner en destruction toute indiscretion calculatrice. Celle-ci peut bien revêtir l'apparence de la domination et du progrès en prenant la figure de l'objectivation technico-scientifique de la nature : elle n'en reste pas moins une impuissance du vouloir."<sup>1</sup>

Au règne du produit correspond le règne de la volonté de maîtrise de la nature, le règne de la technique. La philosophie de cette dernière postule précisément que rien de la matière ne saurait fondamentalement s'opposer à sa volonté de puissance.

Au contraire l'oeuvre, dont l'être-oeuvre est ouverture d'un monde, fait venir cela même qui ne peut que se dérober et échapper à la volonté de maîtrise et de domination.

Le paradoxe serait ici que la maîtrise technique dont peuvent nous éblouir certains artistes joue sur l'infinie réserve et résistance de la matière et de la terre. Gilson, avec sa théorie de la vertu formelle du matériau, allait quelque peu dans ce sens. Des artistes comme Picasso nous éblouissent aussi par la diversité de leur création. Il y a beaucoup plus de diversité dans quelques toiles de Picasso que dans le supermarché le mieux achalandé. Pour Heidegger, quoi qu'on fasse, les produits n'échappent pas à la banalité. Ils reflètent nécessairement et passivement la raison calculante de l'homme. Celle-ci n'évite pas nécessairement la monotonie. Ce n'est d'ailleurs pas son problème.

C'est parce que, dans la création, *la matière se tient toujours comme en réserve que la création ne cesse de rebondir de forme en forme.*

La vertu formelle du matériau de Gilson traduirait ceci que la matière, jamais, ne peut être purement et simplement disponible et amorphe. L'expérience de l'oeuvre est alors paradoxalement expérience d'une "dé-maîtrise" et d'un désaisissement.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 50.

"Ouvrte dans le clair de son être, la terre n'apparaît comme elle-même que là où elle est gardée et sauvegardée en tant que l'indécelable par essence, qui se retire devant tout décel, c'est-à-dire qui se retient en constante réserve.

...

La terre est par essence ce qui se renferme en soi. Faire-venir la terre signifie : la faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se renferme en soi."<sup>1</sup>

La terre, ou la matière, apparaît faussement dans le produit. Pour que la matière apparaisse en son être, en sa vérité, il est nécessaire pour Heidegger qu'elle apparaisse précisément comme ce qui aussi se retire et résiste à notre volonté de "décel". Dans le produit ce qui importe c'est de vaincre celles des résistances de la matière qui font obstacle à sa bonne utilisation. L'idéologie technique se croit quitte avec la résistance de la matière quand elle l'a vaincue et l'a pliée à sa volonté formelle. Il est vrai que le produit, qui traduit surtout une réponse à un besoin humain, se satisfait parfaitement d'afficher quelque victoire nouvelle remportée sur la matière. L'oeuvre, au contraire et en son être-oeuvre, ne cesse de mettre au clair la matière, ou la terre, mais *en tant qu'elle se tient en réserve et résiste à notre volonté de "décel"*. Dans l'oeuvre le rapport à la matière est différent de celui qui règne, technique, dans le produit : elle est reconnue dans sa capacité de se tenir en réserve et n'est pas réduite à ce qui doit être vaincu afin de pourvoir à nos besoins. Nous pouvons dire que, dans l'oeuvre, la matière n'est pas esclave.

"(...) Le sculpteur use bien de la pierre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive, en un sens, que lorsque l'oeuvre échoue. (...) Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi, usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 51.

Nulle part, dans l'oeuvre, quelque chose comme un matériau de travail n'a place."<sup>1</sup>

Le produit est toujours le résultat d'un travail. Marx, dans *Le Capital*, l'analysera pour ce qu'il est au regard des déterminations imposées par le capital : une marchandise. Ce n'est jamais en tant que marchandise que le produit apparaît chez Heidegger. Il est surtout ce que font les hommes en tant qu'ils sont "mobilisés" comme *travailleurs*. Soutenus par la foi dans les valeurs de la philosophie de la technique ils se sont mobilisés comme pour livrer les assauts qui leur assureraient la totale maîtrise de la nature. Les produits sont les manifestations envahissantes de cet esprit de mobilisation générale.

Le rapprochement fait ici entre Marx et Heidegger vaut surtout, naturellement, pour montrer leur opposition. Pour Marx le règne du produit est surtout le règne de la marchandise et celle-ci est l'aboutissement d'un processus historique impliquant principalement les modes de production de la richesse et de son appropriation. Le produit, en tant que marchandise, est en fait un des éléments même du *capital*. C'est de la valeur. Mais là où Marx décrypte ce qu'il pense relever de l'ordre d'un stade donné des *rappports sociaux* Heidegger y voit comme la réalisation du projet implicitement contenu dans la tradition métaphysique occidentale qui, oublieuse de la question de l'Être, s'est développée comme philosophie voire comme programme techno-scientifique. Nous pourrions imaginer ainsi un dialogue entre Marx et Heidegger. Nous n'éviterions pas la référence que l'un et l'autre serait susceptible de faire au bilan des tentatives diversement révolutionnaires de leurs vrais ou faux amis, soi-disant ou authentiques disciples. Un programme social dévoyé, la constitution d'une bureaucratie monstrueuse, le goulag, des millions de morts et, pour finir, l'effondrement d'un Empire soi-disant soviétique. Un programme national vite transformé en délire raciste, l'invention de l'extermination industrielle de masse, des millions de morts, la haine de la culture et, pour finir, l'effondrement physique et moral d'un pays.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 51.

Marchandise ou/et oublieux de l'Être le produit est une sorte de chose dont la multiplication apparemment sans limite témoigne d'une transformation en profondeur, inédite, "révolutionnaire" de la société.

Heidegger exprime son doute quant à la pertinence de l'emploi du mot matière pour décrire l'être du produit.

"Il demeure même douteux que, dans la détermination essentielle du produit, le mot de matière soit suffisant pour atteindre dans son essence ce en quoi le produit est fabriqué."<sup>1</sup>

Cela signifie, autrement dit, que ce n'est plus exactement de la matière mais "autre chose" qui rend compte de la consistance des produits! Beaucoup de produits, au reste, sont fabriqués avec d'autres produits. Il est vrai, par ailleurs, que le simple fait de devenir un produit peut aboutir à un changement notable de matière. Des légumes amoureusement cultivés donnent une saveur incomparables à nos plats. Quand des carottes deviennent des produits, c'est-à-dire des marchandises exposées à toutes les lois de la concurrence, elles acquièrent souvent de ce fait une assez étrange matière.

Ainsi le produit ferait littéralement disparaître la matière. Ce qui, de toutes façons, n'apparaît pas comme ce "qui se tient en réserve" ne saurait constituer de la matière authentique. Il y aurait ainsi une phénoménologie à faire de la manière dont ce que nous appelons la matière est absente ou présente dans les produits.

La matière n'étant plus vraiment présente dans les produits elle ne peut être expérimentée en eux comme ce qui nous résiste, ou comme ce qui résiste à la forme.

L'oeuvre, dans son être-oeuvre, et à la différence du produit, est ce qui essentiellement fait venir la terre : elle dévoile la matière en tant qu'elle est ce qui résiste à notre volonté de "décel". Je ne saisis rien de plus de la pierre en la réduisant en morceaux. Un producteur peut se satisfaire de l'opération : il vendra beaucoup de morceaux. L'artiste est celui pour qui la personnalité de la pierre continuera de le hanter. Il lui inventera des formes sans cesse renouvelées. L'énigme de la pierre deviendra une source.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 51.



F) Ouvrir un Monde et faire venir la Terre : l'unité d'un combat.

Ces deux traits essentiels de l'oeuvre, ouvrir un Monde et faire venir la Terre, forment nécessairement dans l'oeuvre une unité. Si cela n'était pas le cas nous ne pourrions pas parler de telle ou telle oeuvre en particulier.

Cette unité nous la saisissons précisément dans le repos de l'oeuvre. A cet endroit Heidegger se fait très héraclitéen. L'unité des deux traits essentiels est l'unité de contraires. Entendons aussi que le repos de l'oeuvre, en lequel nous saisissons l'unité des deux traits n'est pas l'absence de mouvement, mais une forme même du mouvement.

Tous les mouvements ne sont pas des déplacements. Considérons le mouvement que fait un animal familier, un chat par exemple. Lorsque nous disons que le chat est au repos nous disons nécessairement que le chat est plutôt une chose du genre d'être en mouvement. Le chat est au repos parce que le chat est un être en mouvement dans son essence. Sinon il ne pourrait être au repos.

Notre appréhension du repos de l'oeuvre, en lequel se fait l'unité des deux traits essentiels, est en réalité l'appréhension du fait qu'à sa manière l'oeuvre est aussi en mouvement.

"Seul ce qui se meut est susceptible de repos. (...) Nous nous approcherons donc de ce repos - le repos de l'oeuvre - si nous arrivons à saisir complètement la motion de l'avènement dans l'être-oeuvre. La question se pose ainsi : quel rapport y a-t-il entre l'installation d'un monde et le faire-venir de la terre, au sein de l'oeuvre elle-même?"<sup>1</sup>

Lorsque nous regardons une architecture, une peinture ou une sculpture nous regardons quelque chose qui, en règle générale, est au repos. Le repos de l'oeuvre n'est cependant pas une simple absence de mobilité. Une musique est mobile et fluide. Nous l'appréhendons comme étant en repos dès lors que nous sommes sensibles à son harmonie, à l'équilibre de ses masses sonores par exemple. Le repos de l'oeuvre concerne sa structure, son ordre, sa composition, son organisation, son harmonie. Ce repos est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 52.

cependant une sorte de mouvement. Ce repos-mouvement a pour source ce qui se passe entre les deux traits essentiels "ouvrir un monde" et "faire venir la terre".

"Le monde est l'ouverture ouvrant toute l'amplitude des options simples et décisives dans le destin d'un peuple historial. La terre est la libre apparition de ce qui se referme constamment sur soi, reprenant ainsi en son sein. Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre, et la terre surgit au travers du monde. Cependant, la relation entre monde et terre ne décrépît point en une vide unité d'opposés qui ne se concernent ne rien. Reposant sur la terre, le monde aspire à la dominer. En tant que ce qui l'ouvre, il ne tolère pas d'occlus. La terre, au contraire, aspire, en tant que reprise sauvegardante, à faire entrer le monde en elle et à l'y retenir."<sup>1</sup>

Et Heidegger, décidément très héraclitéen, a cette formule :

"L'affrontement entre monde et terre est un combat."<sup>2</sup>

Ce combat est bien plus qu'une simple dispute :

"... dans le combat essentiel, les parties adverses s'élèvent l'une l'autre dans l'affirmation de leur propre essence. (...) La terre ne peut renoncer à l'ouvert du monde si elle doit apparaître elle-même, comme terre, dans le libre afflux de son retrait en soi-même. Le monde, à son tour, ne peut se détacher de la terre s'il lui faut - en tant qu'ordonnante amplitude et trajectoire de toute destinée essentielle - se fonder sur quelque chose d'arrêté."<sup>3</sup>

Le produit, en un sens, évite ce combat. Ayant évincé la matière, et par là fondé sur une victoire supposée définitive et absolue, il ferait signe

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 53.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 53.

d'un univers étrangement sans monde, dé-mondanisé, qui n'a plus à s'opposer à la terre et que la terre n'a plus à pénétrer pour y apparaître dans sa réserve et son retrait.

L'oeuvre, au contraire, ne doit son repos qu'à être ce combat essentiel, de reconnaissance mutuelle, entre la Terre et le Monde.

Pour Heidegger le *produit est travailleur, l'oeuvre guerrière*.

"Dans la mesure où l'oeuvre érige un monde et fait venir la terre, elle est instigatrice de ce combat. Ceci ne se fait pas pour qu'aussitôt elle l'apaise et l'étouffe par un insipide arrangement, mais pour que le combat reste combat. Installant un monde et faisant venir la terre, l'oeuvre accomplit ce combat. L'être-oeuvre de l'oeuvre réside dans l'effectivité du combat entre monde et terre. Le combat parvient à son apogée dans la simplicité de l'intime; voilà pourquoi l'unité de l'oeuvre advient dans l'effectivité du combat. L'effectivité du combat, c'est le rassemblement du mouvement de l'oeuvre qui se dépasse constamment lui-même. C'est pourquoi le calme de l'oeuvre reposant en elle-même a son essence dans l'intimité du combat."<sup>1</sup>

Le combat, pour être essentiel, doit être intime. L'oeuvre est le lieu d'intimité du combat essentiel de la Terre et du Monde. Cette intimité est au fondement du repos et du calme de l'oeuvre. Mais c'est l'intimité d'un combat.

Le produit ignore et l'intimité et le combat. Il est sans monde et se trouve nulle part. Mais il abonde.

### G) Art et vérité

L'art, pour Heidegger, est mise en oeuvre de la vérité. C'est par le combat entre Terre et Monde, dans l'effectivité de ce combat, que la vérité advient à l'oeuvre, qu'elle est mise en oeuvre par l'oeuvre.

La problématique heideggerienne de la vérité se caractérise par la rupture avec la tradition qui définit la vérité comme adéquation. Cette représentation est vraie, par exemple, parce qu'elle est adéquate à ce qu'elle

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 54.

représente. Nous pouvons effectivement analyser le produit en termes d'adéquation.

Dans un produit la chose doit être adéquate a son concept. Si ce n'est pas le cas c'est une absurdité. Le concept doit correspondre, ou être adéquat à un besoin. Les matériaux utilisés doivent être adéquats à ce que l'on attend du produit. Telle est la vérité du produit.

L'oeuvre, au contraire, est essentiellement combat, c'est-à-dire non adéquation. Nous avons vu que le temple grec ne pouvait même pas se dire adéquat, ou intégré à son site. Plutôt que d'être conforme ou adapté à un décor il révèle, en ouvrant un monde, le visage de ce qui l'entoure. Si le temple ne dévoilait pas, mais était simplement adéquat au site, nous ne verrions pas vraiment ce site comme nous le fait voir le temple, nous ne le verrions pas non plus, par conséquent, comme ce à quoi le temple doit être adéquat.

La vérité dont il est question dans l'oeuvre n'est pas, chez Heidegger, une vérité d'adéquation, mais une vérité de dévoilement. Ainsi, dans le produit, la matière doit être adéquate aux finalités auxquelles le produit doit répondre. Dans l'oeuvre, la matière est dévoilée, mise au claire de son essence qui est de n'apparaître que pour s'indiquer comme rebelle à la volonté de "décel". Dans le "système adéquation" nous ne faisons en somme que de nous rencontrer nous-mêmes. Le cercle de l'adéquat part de l'homme et y revient. Dans la perspective du dévoilement nous rencontrons quelque chose d'autre, quelque chose qui sans cesse résistera à notre volonté de "décel", qui ne se montre qu'en se retirant, qui ne s'éclaire qu'en s'obscurcissant.

PRONAOS

## II. LES PARADOXES DE LA RESTAURATION



## 1. Le paradoxe de Ruskin

... cet art politique singulier qu'est l'Architecture.

John Ruskin savait la restauration moderne. C'est pourquoi en 1849, dans ce livre intitulé *Les Sept Lampes de l'Architecture* il l'a jugée et déclarée *impossible*.

Donnons d'emblée cette version du paradoxe auquel conduit l'analyse ruskinienne : *le monument n'est pas ce que l'on doit restaurer mais ce qu'il faut s'efforcer de conserver en le préservant de toute restauration*. Dans cette version la "doxa" est définie par le corrélat posé entre la reconnaissance de la valeur de monument de quelque chose, c'est-à-dire, la reconnaissance que cette chose est l'objet d'une obligation de conservation, et la pratique de la restauration. Ce qui doit être conservé, le monument, doit être, si son état actuel contredit au principe de conservation, restauré. Le paradoxe de Ruskin énonce au contraire que la

recommandation de restauration, qui semble coextensive à l'obligation de conservation, détruit l'objet monument qu'elle semble pourtant à première vue servir. Alors que le terme même de restauration suppose une volonté de renouer avec une temporalité interrompue ou perturbée par une dégradation, les pratiques de restauration sont en réalité et paradoxalement les symptômes d'une interruption inacceptable de la transmission. La nécessité d'avoir à restaurer un monument est toujours l'indice d'un manquement au devoir de transmission. Par conséquent dans la mesure où une restauration suppose toujours qu'ait été commise une négligence l'acceptation du principe de restauration ne peut être qu'une coupable incitation à la négligence. La modernité, pour Ruskin, c'est d'abord cette grave crise de la transmission dont la restauration est le symptôme le plus probant.

Contemporain de l'explosion, en Angleterre, de la révolution industrielle, Ruskin a vu des paysages ancestraux disparaître en quelques années et la déshumanisation la plus brutale s'abattre sur les femmes et les enfants chassés de la campagne par la famine et la violence. La cristallisation de la "volonté de restauration" des monuments est contemporaine de la formation d'une classe ouvrière livrée sans défense à la logique du profit le plus rapidement possible constitué. L'esclave de l'antiquité pouvait être capturé au cours de combats. Même s'il pouvait éprouver la honte d'avoir perdu ou de ne s'être pas battu jusqu'à la mort les chaînes lui étaient imposées par une force supérieure clairement identifiable. L'ouvrier moderne, qui est souvent une femme ou un enfant, a plus ou moins confusément la honte de ne pas pouvoir faire autrement, pour vivre, que de mettre lui-même ses poignets dans les fers.

L'oeuvre de Ruskin est d'abord et surtout une véhémence protestation contre un siècle d'indignité. Sa polémique contre les restaurateurs est, par une rhétorique subtile, un règlement de compte avec une époque hypocrite et philistine.

Rien ne semble mieux symboliser à ses yeux la catastrophe qui s'annonce que la prétention à la restauration. Non seulement c'est un "gag" - elle est impossible - mais c'est une sorte d'"anti-concept", une monstruosité, une aberration. Si la pratique de la restauration n'avait pas de graves conséquences nous devrions tout simplement en rire tant sa



prétention est ridicule. Elle témoigne de l'abîme qui vient de s'ouvrir entre "l'ancien monde" et le "nouveau". Comment les appeler en effet? Le premier n'est ancien qu'aux yeux du nouveau. Au temps de Ruskin il était encore bien vivant. Il y a dans le film d'Antonioni *Blow Up* une réplique très ruskinienne. Dans un magasin d'antiquités situé à Londres un personnage conseille à un autre d'aller à Katmandou car, là-bas, "il y a plein d'antiquités". Les restaurateurs, en osant leur geste, affirment toujours au moins deux choses en même temps : d'abord que la chose à restaurer est précisément une chose ancienne, ensuite qu'il est possible de la reconduire à un état semblable à cet état antérieur où elle brillait. Le temps de la chose à restaurer est un temps discontinu, brisé, qui la rend prisonnière d'un passé maléfique. Le restaurateur prétend pouvoir rétablir la chaîne du temps en passant par-dessus la coupure, en rétrogradant la chose dégradée. Cette chose est supposée demeurer fidèle à son identité comme si cette incroyable opération de "résurrection" laissait intacte sa quiddité.

Les restaurateurs, qui doivent beaucoup au nouveau monde, participent à la désertification de l'ancien tout en prétendant restaurer certains des objets les plus précieux de ce monde. En réalité ils substituent peu à peu à la réalité de ce monde ancien un mirage, une illusion, un pur simulacre. Faisant passer pour possible ce qui est impossible - remonter le temps - ils font progressivement basculer la réalité du monde ancien dans un palais de mirages, de copies et de faux. Le passé tout entier devient une image, mais une image faite à la mesure du présent.

Le paradoxe ruskinien ne vise pas à mobiliser une vigilance épistémologique mais à dissoudre la bonne conscience restauratrice. Il est tranchant et sans concession. Dans *Les Sept Lampes de l'Architecture* il occupe très précisément la position de l'Aphorisme 31 :

"Ce qu'on appelle prétendument restauration n'est que la pire forme de destruction."<sup>1</sup>

Restaurer, c'est pire que de démolir!

---

<sup>1</sup> Ruskin John, *Les Sept Lampes de l'architecture*, Paris, Les Presses d'Aujourd'hui 1980, page 204.

Nous pouvons être amenés à relativiser un tel propos. Mais on comprend pourquoi, et nous lui en sommes gré, Ruskin n'a pas donné dans la nuance.

Tout d'abord la restauration n'est que prétendue, que prétention. Ruskin ne semble pas vouloir distinguer entre une Idée et sa réalisation. Ce n'est pas que l'Idée soit toute entière dans l'objet sensible. Elle est aussi dans les pratiques, notamment d'entretien, qui sont motivées par l'amour et l'admiration pour les objets, par le "culte des monuments". Chez Viollet-le-Duc l'Idée est d'une certaine manière substance alors que chez Ruskin elle est un espace social. Non seulement le restaurateur est prétentieux mais il a aussi une bonne conscience. On serait d'abord restaurateur comme on est médecin du monde. N'est-ce pas une tâche noble que de secourir des monuments en péril et de leur redonner la vie en les restaurant? Quand un être vivant s'avilit parce que, au seuil de la mort, on le maintient artificiellement en vie cela se voit. Les monuments d'architecture, qui sont de grands silencieux et dont la vie propre, toute entière minérale ou métallique, les investit souvent d'un imaginaire de la mort, ne protestent ni n'agonisent et leur mort, puisque toujours déjà morts, passe le plus souvent inaperçue. L'attitude restauratrice est révélatrice d'une bonne conscience enracinée dans le déni de la mort et de la finitude. Quand Ruskin évoque l'impossible résurrection des morts c'est aussi pour souligner combien cette attitude fait fi de l'altérité du monument. Le monument est supposé se prêter au jeu de la résurrection comme si, objet ambigu, toujours mi-mort mi-vivant, pouvait se réaliser en lui ce que l'on sait impossible pour l'humaine condition. C'est aussi parce que les hommes ont toujours confié aux monuments leurs plus grandes douleurs et leurs plus grandes joies que cette projection sur eux du désir d'éternité apparaît dans toute son ingratitude. La prétention restauratrice déshumanise, en franchissant la limite de la résurrection, l'humain contenu dans le monument. Seraient-ils des "humains" si légers et si inconscients qu'ils peuvent à volonté être restaurés et soustraits au destin? John Ruskin ne dit pas seulement aux restaurateurs qu'ils commettent un crime, et non un sauvetage, il dit aussi que leur crime est bien plus grand que le crime de destruction. La destruction d'un monument, et cela est encore plus vrai quand elle est haineuse, a au moins le mérite de désigner

l'être même, l'identité du monument. C'est ce monument, pour tel ou tel motif, qui est détruit. La destruction haineuse est une reconnaissance, même si elle est négative, de l'identité. La restauration, quant à elle, est pernicieuse et d'autant plus perverse qu'elle s'élève sur le pavé des bonnes intentions identitaires : elle substitue à un original une copie déformée tout en faisant croire que l'opération n'a aucunement porté atteinte à la personnalité du monument. C'est exactement comme si une institution payait des acteurs pour tenir le rôle de personnalité disparues. Imaginons alors ce que deviendrait l'humain si les institutions se fondaient sur un tel refus de la perte et du deuil. Quand la destruction d'un monument est un fait de guerre au moins celui-ci meurt-il dans l'honneur. On ne détruirait pas quelque chose d'insignifiant. Quand un monument est détruit parce qu'il n'est plus possible de le réparer et de l'entretenir on peut supposer que cela n'est pas de gaieté de coeur et que la douleur du deuil fécondera de nouveaux projets. Intolérable, cependant, cette attitude de restauration qui, comme une pénible sophistique, finit par vous immerger dans un monde faux et d'autant plus trompeur qu'il se réclame de la vérité scientifique. La restauration, dans ce sens, est bien pire que la mort. Celle-ci nous laisse de l'amertume, du chagrin, des regrets et de la révolte. Alors que cette tromperie qu'est la restauration abuse notre confiance et pervertit notre admiration. Que devenons-nous, en effet, à force d'admirer des faux que nous croyons être vrais? N'ayant à nous plaindre d'aucune disparition pourquoi faudrait-il que nous soyons des créateurs? Et puisque les originaux eux-mêmes sont devenus de pâles copies pourquoi faudrait-il faire autre chose que de la copie? La réalisation sensible de l'Idée semble ainsi, pour Ruskin, nécessairement *avoir lieu* comme événement unique et non répétable. Ce n'est pas une variation en tension vers une vérité idéale. C'est un absolu. La valeur intrinsèque de l'Idée compte peut-être alors moins que l'événement absolument original que constitue sa réalisation. Nous pourrions songer à ce qu'a dit un jour le cinéaste Jean Renoir à propos des temples grecs. Le temple grec est une sorte de "standard" qu'on répète à volonté, à la variante près, l'essentiel étant cependant la mise en situation par rapport à la cité et au paysage. Etant donné le type, sa valeur intrinsèque est seconde relativement à sa réalisation et surtout à l'événement total -

politique, esthétique, économique, religieux ... - dont il fournit le motif symbolique. C'est une vue de l'esprit que d'imaginer la réalisation de l'Idée comme pouvant être rejouée au mieux des intérêts de celle-ci. Il y a pour Ruskin une perte irréparable dès lors que sont défaits les liens de la première réalisation. C'est un événement total, avons-nous suggéré, et ne retenir que la fidélité à l'Idée est réducteur. Ou bien, dans l'oeuvre, on privilégie l'éternité de l'Idée et on considère l'événementiel comme parasitaire. Ou bien on relativise l'Idée et on s'attache davantage à "l'écume des jours" qui s'est lentement déposée dans ses plis et qui est sa justification. Toute réalisation est d'un temps et d'une époque qui constituent son site historique.

Mais il y a plus. La réalisation, et le réel de cette réalisation, ne sont pas ceux d'une image qui se doit d'être le plus fidèle possible à l'Idée. La réalisation est un passage au réel, et pas seulement une projection de l'Idée. C'est dire qu'appartient à ce réel de la réalisation l'usure elle-même, cela même qui est engendrée par l'usage. Cette usure, et c'est une idée centrale dans la pensée ruskinienne, fait autant le monument que le moment de la construction. Faisons encore un pas de plus : elle en constitue l'épanouissement, le mûrissement et, dans ce sens, est plus essentielle encore que l'acte constructif. Celui-ci, à quelques erreurs près, est aussi schématique et abstrait que l'Idée.

Le monument est ainsi un espace destiné à recueillir du temps et c'est uniquement dans la mesure où cet accueil et ce recueil a bien eu lieu qu'on peut parler de monument, et de manière générale, d'architecture.<sup>1</sup> L'architecture, pour Ruskin, quand elle est ainsi réussie se fait précisément

---

<sup>1</sup> "La plus grande gloire d'un édifice réside en effet ni dans ses pierres, ni dans son or. Sa gloire, écrit Ruskin dans *La lampe du souvenir*, est toute dans son âge, dans cette sensation profonde d'expression, de vigilance grave, de sympathie mystérieuse, d'approbation même ou de blâme qui pour nous se dégage de ses murs, longuement bagnés par les flots rapides de l'humanité.(...) Ce n'est que lorsqu'un édifice a revêtu ce caractère, lorsqu'il s'est vu confier la renommée des hommes et qu'il est sanctifié par leurs exploits, lorsque ses murs ont été les témoins de nos souffrances et que ses piliers surgissent des ombres de la mort, que son existence, plus durable ainsi que les objets naturels de ce monde qui l'enveloppent, se voit tout autant que ceux-ci douée de langage et de vie." *Ibid.*, page 197.

monument. Nous pourrions dire que, pour Ruskin, la construction est le moment du passage de l'Idée "en temps". Elle est ce qui fait qu'une Idée, en articulant ou en associant des pratiques et des usages, offre un lieu au temps humain et aux motifs du lien social.

Il y aurait ainsi trois moments dans la constitution de l'objet : le moment de l'Idéation, le moment de la Construction, le moment de l'Appropriation. Il est absolument impératif de tenir ensemble ces trois moments. L'objet est toujours indissolublement *cosa mentale*, performance technique et usage social. La remontée vers l'Idée, à partir de l'objet empirique, n'est pas une progression mais une régression. L'Idée n'est en effet, en passant ici ou là au réel, qu'une sorte de *clinamen* qui ne reçoit sa justification que par le développement et l'histoire ultérieurs. La graine de l'Idée est démontrée par le *fruit* du monument. L'oeuvre se développe en monument. L'Idée n'est pas le but en tant qu'objet de contemplation mais une sorte de coup d'envoi symbolique pour les pratiques de la mémoire. C'est la grande idée de Ruskin, l'architecture est essentielle à un art de la mémoire entendu comme ce par quoi l'humain constitue les traces transmissibles de son passage. L'opposition à Viollet-le-Duc apparaîtra irréductible. Pour le français il faudrait toujours progresser vers l'Idée. La fidélité, chez Ruskin, est du côté du soin apporté aux traces tandis que, pour Viollet-le-Duc, elle est tout entière tournée vers l'Idée. Le premier recherche-t-il ce que le second juge insupportable? Il est vrai que Ruskin ne semble pas faire de l'exacitute de la réalisation de l'Idée une question principale. Il ne vit pas dans le culte de la démiurgie architecturale. Il sait trop bien ce que doivent les grandes oeuvres de l'architecture à la multitude des métiers et à l'intuition des maçons. L'architecte d'antan pouvait n'être qu'un chef d'équipe stimulant les maçons et recevant d'eux autant de précieuses leçons que d'indications touchant aux limites dont ses ambitions architectoniques devaient tenir compte. L'architecte moderne, scientifiquement éclairé par l'histoire et l'archéologie peut lire dans les constructions du passé aussi bien ce qui en a limité sur le moment le perfectionnement que ce qui annonce des développements futurs.

Il y a chez Ruskin comme un pragmatisme : l'Idée est bonne si elle a donné lieu au travail social de la mémoire. C'est pourquoi on ne saurait concevoir la restauration autrement que dans sa littéralité, comme retour à

un état antérieur ayant existé. Mais elle est alors impossible et représente un grave danger. Ce qui importe c'est que l'oeuvre ait pu donner lieu à ce travail du temps et de la mémoire grâce auquel l'objet technique qu'elle est initialement est poétiquement sublimé, et habité. L'écrivain Ruskin défend l'architecture contre le livre - et contre le livre d'architecture par exemple celui de Viollet-le-Duc - en persistant à voir en elle une forme d'écriture. Platon avait exprimé de plus vives réserves à l'égard de l'écriture. Si elle paraît favoriser la mémoire - elle est elle-même une forme de mémoire - elle affaiblit cependant la mémoire vive en faisant prendre des habitudes de facilité. On n'a plus à se souvenir soi-même et par soi-même puisque cela est écrit. Le livre serait une mémoire morte justifiant l'oubli. Ce qui est remarquable chez Ruskin c'est que l'oeuvre architecturale s'apparente à la mémoire vive sans pour autant se confondre avec la spiritualité apparemment immatérielle de la parole. L'oeuvre ancienne et patinée est précisément gorgée de traces. Elle est comme un livre d'arché-écriture. C'est cela même qui lui confère son formidable pouvoir de transmission. C'est la statue que l'on touche, que l'on caresse et sur laquelle peu à peu se forme un subtil mélange d'usure et de patine. La pensée de Ruskin n'est pas en ce sens une pensée du musée. Quelle chance, avec l'architecture, qu'il y ait ainsi des oeuvres plongées dans la vie et exposées à l'usure! Quelle violence, alors, suppose par exemple le fait qu'une telle statue, avec son usure et sa patine, ne puisse plus se voir que dans un musée et au travers la glace gelée d'une vitrine.

La pensée de Viollet-le-Duc sera davantage une pensée du musée, mais à condition d'en considérer surtout les ateliers de restauration. L'objet est toujours virtuellement un chantier susceptible de parfaire son adéquation à l'Idée.

Ce n'est pas l'oubli qui manque et ce n'est pas en soi un malheur. Grâce aux oeuvres, et surtout aux oeuvres d'architecture, se constituent des "lieux de mémoire" de grande densité. Le dépôt, la trace, l'éclat, l'usure, la crasse entrent ainsi dans un processus de sublimation favorable à la transmission. Si, comme le rappelle Régis Debray, la transmission est un transport dans le temps, il importe que certains lieux puissent *présenter* cette dimension du temps constitutive de la transmission.

Les monuments vus par Viollet-le-Duc sont des lieux où est toujours susceptible d'intervenir une volonté. Cette volonté est bonne si elle sait distinguer entre la vraie et la fausse restauration. Pour Ruskin, au contraire, ce qui fonde la valeur irremplaçable du monument relève pour l'essentiel du travail involontaire et sans auteur du temps. Toute restauration est criminelle, plus criminelle que la destruction car elle offre une image humiliante de la vie, insulte le labeur du temps, brise les liens transgénérationnels. Quand une génération s'érige comme le seul point d'aboutissement de l'histoire et n'a rien à penser ni à faire qui la place en situation de transition - c'est-à-dire aussi de transmission - elle pervertit l'idée d'humanité en la réduisant de manière monstrueuse à une conduite suicidaire. Au nom même d'une image de la vie. Mais plus morte que la mort.





## 2. Le paradoxe de Viollet-le-Duc

C'est en 1854, dix ans après avoir remporté avec Lassus le concours pour la restauration de Notre-Dame de Paris, que Viollet-le-Duc commence la rédaction du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle*. Elle durera quatorze ans. Quand le livre de Ruskin paraît cela fait quatre ans que les travaux de restauration de Notre-Dame de Paris sont commencés. Nous sommes alors en 1845. Avait-il connaissance de ce texte de Ruskin où il est dit qu'il commettait, avec ce qui sera le coup d'envoi d'un vaste programme de restaurations, un crime bien plus grand que celui de destruction?

Quoiqu'il en soit les premières phrases, devenues depuis emblématiques, de l'article *restauration* du *Dictionnaire raisonné* sonnent comme une réponse, et une réponse particulièrement énergique à l'accusation de Ruskin.

"Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné." <sup>1</sup>

La première phrase, dans sa brièveté, sonne d'abord comme une mise au point et un revendication. Oui, la restauration est moderne. Jamais avant notre époque les hommes avaient entrepris quelque chose qui puisse vraiment s'appeler restauration.

"... aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n'a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui. (...) En Asie, autrefois comme aujourd'hui, lorsqu'un temple ou un palais subissait les dégradations du temps, on en élevait ou l'on en élève un autre à côté. On ne détruit pas pour cela l'ancien édifice; on l'abandonne à l'action des siècles, qui s'en emparent comme d'une chose qui leur appartient, pour la ronger peu à peu. Les Romains restituèrent, mais ne restauraient pas, et la preuve, c'est que le latin n'a pas de mot qui corresponde à notre mot restauration, suivant la signification qu'on lui donne aujourd'hui. *Instaurare, reficere, renovare*, ne veulent pas dire restaurer, mais rétablir, refaire à neuf." <sup>2</sup>

C'est donc non seulement en tant que restaurateur que Viollet-le-Duc prend la parole mais aussi, contre la sensibilité "réactive" de Ruskin, comme moderne. Si la pensée et l'oeuvre de Viollet-le-Duc sont une des sources de l'architecture moderne, la modernité sera clairement nommée par ce dernier d'abord à propos de la restauration. Viollet-le-Duc est moderne d'abord parce que, au lieu de préconiser l'abandon, l'entretien ou la réparation, il ouvre des chantiers de restauration.

Il importe alors de faire apparaître nettement la coupure existante entre la restauration, comme attitude proprement moderne, et d'autres attitudes faussement apparentées et souvent indûment dénommées. Le dégagement de cette différence conduit par ailleurs à exempter la restauration de l'absurdité à laquelle mène nécessairement une définition simplement littérale du mot. Restaurer ne veut pas dire en effet qu'il

---

<sup>1</sup> Viollet-le-Duc Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Article restauration. Editions du Saucy, 10 800 Saint-Julien, 1979.

<sup>2</sup> *Ibid.*

s'agit de reconduire simplement un édifice à un état antérieur. Le paradoxe de Viollet-le-Duc surgit alors dans son originalité inaugurale : restaurer consistera à rétablir un édifice "dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné". La "doxa" restauratrice est en effet malmenée elle qui se contente d'associer les objets empiriques à la signification littérale du mot.

Le mot restauration suggère bien en effet tout d'abord l'idée qu'il s'agit, à propos d'une chose qui s'est dégradée, de la remettre dans l'état où elle se trouvait avant la dégradation. La chose est alors re-staurée, remise dans cet état antérieur que la dégradation nous fait regretter. Il n'y aurait cependant pas besoin de ce terme pour désigner une telle opération. L'entretien, la réparation et la réfection sont en ce sens des restaurations et c'est au reste le plus souvent une de ces pratiques que désigne l'usage courant du mot restauration. Le terme serait purement et simplement redondant s'il n'était générique. Mais, pour Viollet-le-Duc, il mérite un concept plus original, plus authentique aussi. Des quatre opérations bénéfiques possibles que sont alors l'entretien, la réparation, la réfection et la restauration elle-même les trois premières auraient pour tâche de reconduire, selon une ampleur croissante d'intervention, l'édifice à un état antérieur tandis que la dernière, et alors que le mot laisse entendre la même chose, doit viser la complétude de l'édifice quand bien même n'aurait-elle jamais été jusqu'ici réalisée. La vision "doxique" de la restauration oublie que si le restaurateur est vraiment un architecte il arrive qu'il puisse être convaincu que tel édifice dégradé était d'une certaine manière déjà dégradé au moment même de sa mise en service .

"Les Romains, précise Viollet-le-Duc, restituaient mais ne restauraient pas..." La restitution est une forme de réfection. Il s'agit, par exemple, de retrouver la position architectonique de blocs chus et dispersés. La restitution ne prend en compte que l'état empirique de l'objet et non, pour parler de manière platonicienne, son état "réel". Car restaurer, pour Viollet-le-Duc, c'est bien faire "participer" de la manière la plus conforme l'édifice empirique à l'Idée, (aux Principes ou "arkhés") dont il est un indice. Et celle-ci ne relève pas de la même temporalité que celui-là. Certes il a bien fallu qu'elle se forme avant que l'objet ne se réalise mais nous pourrions dire que si l'édifice doit en être une imitation elle-même imite

l'éternité. Elle est l'archétype, le paradigme auquel l'édifice doit se soumettre. Elle constitue l'être du devenir de l'objet. Elle est le trésor qui doit rayonner à travers le corps de l'objet. Elle n'est au reste pas autre chose que l'ensemble des principes qui rationalisent l'édification.

Nous allons examiner ce qu'il en est de l'entretien, de la réparation et de la réfection non seulement dans le but de comprendre en quoi ils ne constituent pas une restauration au sens de Viollet-le-Duc mais aussi en quoi ils peuvent éventuellement rendre à terme nécessaire une restauration.

a) L'entretien.

L'entretien prend en charge l'objet tel qu'il existe empiriquement et a pour mission de veiller à son intégrité, sa solidité et son aspect. Un bon entretien doit être cependant attentif aux points faibles d'un édifice. Il ne saurait en ce sens être laissé aux seuls bons soins domestiques. L'analyse de l'existant doit donc guider l'élaboration du cahier des charges de l'entretien. Une telle analyse peut conduire à se poser des questions sur telle ou telle caractéristique de l'objet et, par conséquent, à spéculer sur son histoire : elle doit néanmoins se fixer impérativement comme règle la préservation de l'intégrité de l'existant. Cependant on ne peut pas exclure qu'à la longue des pratiques d'entretien ne finissent pas par perturber l'original au point de lui faire subir de significatives déformations. Au sens courant du terme il peut rendre nécessaire une restauration. Parmi les causes de la ternissure des fresques de Michel-Ange, à la Sixtine, on compte les pratiques mêmes de nettoyage, et cela met précisément en cause les méthodes d'entretien utilisées pour enlever le dépôt de carbone dû à l'éclairage à la cire.

b) La réparation.

L'entretien doit croire que chacune de ses opérations consiste à remettre l'existant dans un état le plus proche possible de l'état neuf. Engendre-t-il de l'usure et de la patine qu'il les préfère à des dégradations plus conséquentes et qui nécessiteraient des réparations. Précisément, la réparation n'a pas quant à elle principalement en vue l'aspect général de

l'objet. L'état antérieur qu'elle vise est l'intégrité architectonique de l'édifice. Le réparateur part du principe que son activité ne concerne qu'une partie d'un tout dont rien ne vient empêcher la compréhension. Ce tout ayant subi un dommage - par exemple par défaut d'entretien ou par des méthodes d'entretien inappropriées - il lui est suffisamment transparent pour qu'il puisse mener à bien même des réparations touchant à la structure de l'objet. Le réparateur est plus ou moins familier au site artistico-technique des objets à réparer. Quoiqu'il en soit ce qu'il a à réparer est tout entier contenu dans l'existence empirique de l'objet. Sa compétence "théorique" se limite à l'analyse de l'existant avec lequel il ne peut avoir que des rapports transparents. Pour qu'il y ait restauration il faut au contraire que ces rapports soient devenus problématiques. Le restaurateur, s'il finit par se familiariser avec l'objet et son site, ne doit jamais oublier d'introduire une dimension d'étrangèreté. Il y a bien comme une éthique intellectuelle chez Viollet-le-Duc. La relation bienveillante aux monuments doit se laisser inquiéter par la question de leur intégrité "idéelle" en tant qu'altérité originaire. Le chargé d'entretien comme le réparateur peuvent aimer et vénérer l'existant sans jamais mettre en doute sa conformité avec l'Idée qu'il signifie. Ils agissent même de telle sorte que rien ne doit inquiéter la relation à l'existant. Si leur vue se doit d'être perçante, ils agiraient cependant en aveugle quant à la forme idéelle, et *réelle*, de l'existant.

### c) La réfection.

L'entretien cherche à éviter la réparation mais l'exige fermement si elle devient nécessaire. La réparation cherche à éviter la réfection mais doit convaincre éventuellement de sa nécessité. L'entretien considère l'état général de l'existant ainsi que son aspect le plus visible. La réparation envisage toujours quelque partie d'un tout. Elle espère précisément qu'elle sera suffisante pour ne pas rendre nécessaire un jour la réfection d'un tout. Réparer un simple mur de clôture c'est prévoir de ne pas avoir un jour à le refaire. La réfection peut s'imposer à l'évidence suite à un accident, par exemple à un effondrement. Elle peut être aussi préventive en fonction des liens structurels existant entre son objet partiel et l'objet global. Si la

réparation ne concerne que des parties d'un tout, la réfection quant à elle semble désigner la totalité elle-même ou, dans un tout complexe, une partie prise ou valant comme un tout. On peut ainsi refaire une maison ou, dans une maison, son toit. Quoiqu'il en soit la réfection suppose également pour les acteurs une relation de transparence avec ce qu'ils refont. La réfection sait quoi et comment refaire ce qu'elle refait.

Dans les trois cas de figure examinés l'existant empirique est au coeur des opérations. S'il suffisait, pour désigner cette chose moderne qu'est la restauration, de constituer un ensemble réunissant l'entretien, la réparation et la réfection, nous risquerions de nous trouver dans des situations absurdes. Supposons par exemple qu'il soit possible d'établir que ce monument du XVI<sup>ème</sup> siècle n'a pas été réalisé selon les plans prévus, l'existant ne devant par ailleurs sa forme actuelle qu'à quelque accident n'ayant rien à voir avec l'exercice souverain de l'homme de l'art. Pouvons-nous accepter d'appeler restauration l'entretien, les réparations ainsi que les réfections dont fait l'objet ce monument alors qu'ils ne font que prendre acte d'un aléa de l'histoire? Le mot même de restauration nous entraîne bien ici à voir plus loin que l'existant empirique pris en compte par l'entretien, la réparation et la réfection. Ces trois opérations pourraient se voir reprocher, malgré leurs bonnes intentions, de contribuer à reproduire une erreur et une incomplétude initiales.

Prendre le mot de restauration à la lettre, comme signifiant un retour à un état antérieur, mène à une absurdité d'une autre nature que celle dénoncée par Ruskin. Dans une certaine mesure Ruskin protestait contre l'assimilation à une dégradation ce qui relève en fait d'une usure et d'une patine qui sont la raison d'être du monument. La rétrogradation est non seulement indigne mais aussi matériellement impossible. Sauf à refaire un nouvel édifice on ne remonte pas le temps qui a déposé son limon "néгатif" sur les angles des pierres. Pour Viollet-le-Duc l'absurdité est plus d'ordre épistémologique qu'ontologique. Reconduire un édifice purement et simplement à un état antérieur implique que l'on reste fixé sur la seule empiricité du monument.

La restauration selon Viollet-le-Duc suppose ainsi tout d'abord une attitude prise à l'égard des objets en vertu de laquelle ils sont rapportés au

temps de leur conception comme à la question fondamentale de leur sens. Une telle attitude repose sur le refus de la dissolution de la pensée conceptrice de l'objet dans la "substance étendue". Cette dissolution, quand elle a lieu, est un drame du sens. Il semble qu'elle s'opère de deux manières distinctes. Elle peut tout d'abord intervenir dans le courant même de la réalisation ou de la construction. L'architecte est amené par exemple à renoncer à certains aspects du projet pour des raisons économiques ou à cause de conflits majeurs avec le maître d'ouvrage. Certains chantiers ont duré si longtemps que le projet initial, qui a pu souffrir au reste d'une absence de formalisation, s'est transformé, affadi ou a été détourné. Mais la dissolution de l'Idée peut résulter également de la transformation progressive de l'objet sous la poussée de la modification des usages et de l'évolution des techniques. Le processus de réalisation dans sa complexité, le poids des habitudes relèvent d'une certaine manière de cette "substance étendue" où l'Idée, tel l'insecte dans une toile d'araignée, s'est laissée prendre. Il y a quelque chose d'emminement cartésien dans la modernité de la restauration selon Viollet-le-Duc. La doctrine de la dualité des substances serait à l'origine de la modernité du regard que pose le restaurateur sur les pratiques traditionnelles de la réfection, de la réparation et de l'entretien dans leur rapport aux objets. L'incarnation vraie de l'Idée dans la matière est son exigence principale. Mais c'est aussi précisément son risque. La substance étendue est comme un océan de devenir menaçant l'Idée de tempête, de naufrage, de corruption et d'engloutissement. C'est contre cela même que le restaurateur doit lutter. Il lui faut, tel un gardien de phare, apercevoir la forme exacte des objets menacés de non sens. Cette forme, semble-t-il, ne serait jamais totalement et parfaitement présente dans ces objets. Même des années de pieux entretien peuvent avoir pour effet une déformation des objets. On pressent le conflit pouvant survenir entre "l'intellectualité" du restaurateur et la "bonne foi" de ceux qui ont à charge l'entretien. Ces derniers sont persuadés de la présence et de l'identité des objets de leur pratique et de leur culte. Il reste à convaincre que cette présence est bien celle de l'Idée vraie, de l'idée adéquate à l'objet. Le paradoxe viollet-le-ducien apparaît de nouveau avec toute sa force : *"restaurer ce n'est ni entretenir, ni réparer, ni refaire, c'est reconduire un édifice dans un état qui peut n'avoir jamais existé dans la réalité."* Il s'agit

bien de se dégager, de se libérer du sortilège de la "substance étendue". Le motif du "retour à l'état antérieur" reste dans la fascination de l'empiricité. Nous allons de l'étendue à l'étendue sans le détour d'une vraie pensée.

Ce qu'il faut pourtant restaurer, dans l'objet, peut excéder tout état physique de cet objet ayant existé. C'est la conscience de cette possibilité qui institue le regard que pose désormais le restaurateur sur les objets.

*L'état antérieur visé par la restauration doit toujours être l'état idéal et non tel état, même attesté, de l'objet empirique.*

Tel serait le théorème de la restauration selon Viollet-le-Duc.

Si, à travers ce qui nous apparaît être le cartésianisme de Viollet-le-Duc s'aperçoit également un platonisme, cela montrerait que la modernité s'est forgée une conscience de soi en s'appropriant le thème philosophique de la rupture avec les conduites intellectuelles traditionnelles. Le restaurateur de Viollet-le-Duc est un "philosophe", un ami des Idées. Il est platonicien de principe et cartésien de méthode. Au monisme qui enferme le mot de *restauration* dans le respect littéral de son étymologie - là aussi une certaine substance étendue de la langue peut tromper - il substitue un dualisme qui fait de l'objet à restaurer le lieu de la concrétisation d'une Idée. Restaurer peut certes consister en une remise en état de cette concrétisation. Mais précisément il s'agit d'une concrétisation et il est impératif d'enquêter, en sortant de la caverne, sur ce non-concret - l'Idéal, l'Idée - qui, dans cette concrétisation, s'est concrétisée ou doit se concrétiser. Dans l'ensemble des acteurs intervenant sur le patrimoine l'architecte, quand il est restaurateur, fonde et légitime son action sur la direction d'un regard tourné vers l'Idée et sur sa compétence à en clarifier les principes, les *arkhés*. Ici aussi la notion d'*arkhé* allie commandement et commencement. Le contenu du pouvoir de l'architecte-restaurateur est l'*arkhé* en tant qu'elle seule commence l'édifice à restaurer. Dès lors qu'est prise toute autre "échelle" dans la restauration que cet *arkhé* l'action se situe nécessairement en retard ou en avance de ce commencement et ce n'est pas un objet authentique qui est restauré mais une sorte de fantasme, en tous les cas une invention différente que celle qui est "à l'origine" de l'objet. Mal comprise la restauration - celle qui ne parvient pas à coïncider avec le commencement *théorique* de l'objet - serait en réalité une création nouvelle et qui souffrirait le plus souvent d'être une copie maladroite. Elle



ne restaure rien du tout mais instaure au contraire honteusement et à l'abri d'une terminologie mal pensée. La restauration authentique est celle capable de *commencer* un édifice pourtant déjà existant. Soit qu'il ait été corrompu par l'irrespect, l'ignorance, les aléas du devenir; soit même qu'il apparaisse évident, grâce au progrès de la science archéologique, que les concepteurs ont failli à leur devoir de cohérence.

Le motif du pouvoir de l'architecte "commandant" est ainsi de faire en sorte que l'objet soit rapporté à son "commencement". Le véritable commencement de l'édifice n'est défini ni par le début des travaux ni encore moins par sa mise en service. Il est tout entier dans l'Idée. L'invention poétique des créateurs découvre sinon constitue un monde platonicien. Pour parvenir à la vision juste de l'Idée ces créateurs ont du "dialectiquement" lutter avec leur ignorance et contourner bien des obstacles. Que dire de cette même Idée quand, à son tour, elle est confrontée avec un monde sensible plein d'ignorance et d'obstacles? Le restaurateur est lui-même comme un démiurge dont la mission est de régler toute opération impliquant un patrimoine d'objets sur le modèle de cet univers. Aussi doit-il parvenir à son exacte contemplation. Le temps viollet-le-ducien du monument est ainsi, pour être précisément le temps des monuments, un temps ouvert sur l'éternité de l'Idée.

Nous pouvons décrire brièvement la métaphysique de cette nouveauté en quoi consiste la restauration selon Viollet-le-Duc.

1° Tout objet construit, s'il s'appréhende dans l'étendue, relève - et parce qu'il est un artefact - de la pensée. C'est une Idée, une "théorie".

2° Il n'est jamais certain que les objets susceptibles de description empirique soient adéquats ou conformes à l'Idée qui se voulait incarnée en eux et sans laquelle il n'auraient pu accéder, même imparfaitement, à l'existence. Leur présence dissimule souvent l'absence partielle d'une Idée dont ils ne sont alors que les indices. Nous devons toujours parcourir le chemin qui conduit des indices à l'Idée et être contents dans le cas de leur coïncidence.

3° L'activité restauratrice consiste alors à rendre présent, par des manipulations exercées sur le corps de l'objet, une Idée dont on a toujours raison de penser, dans l'attente d'une vérification et d'une démonstration, qu'elle n'était que partiellement exprimée par l'objet.

Au coeur de cette métaphysique nous trouvons la notion d'incarnation ou de concrétisation d'une Idée dans des matériaux. Le restaurateur doit amener à la présence, peut-être pour la première fois, ce qui est paradoxalement absent dans les objets. Au nom de la vérité de l'Idée, le restaurateur se situe dans la perspective d'une concrétisation imparfaite qu'il doit alors reprendre, continuer et mener à bien. Son véritable but n'est donc pas de reconduire un édifice à un état antérieur mais bien de le rapprocher le plus possible d'un commencement et d'une origine qui se sont comme échappés de la chronicité empirique.

Dans la mesure où nous envisageons avec optimisme la possibilité d'une vue adéquate d'une Idée qui ne se livre que rarement avec évidence et dans son intégralité la restauration se présente comme une chance. Le temps n'apparaît plus seulement sous la figure de l'ennemi ou du destructeur mais aussi comme ce fleuve permettant, à quelque tournant de son cours, de remettre en jeu la concrétisation de l'Idée. Celle-là est en effet autant une présentation - la présentation sensible d'une Idée - qu'un masque et qu'un signe d'absence. Nous devrions accepter que toute construction n'est qu'une image provisoire de son Idée et que, par conséquent, la nécessité de la restauration se déduit de l'exigence d'une meilleure adéquation de l'image à l'Idée dont elle est image. Fille de son époque, d'un milieu, d'un "site artistico-technique", l'Idée transcende ces conditions en appartenant à un monde idéal. La tension peut-être grande entre cet aspect de l'oeuvre qui la situe toujours dans un lieu et une époque déterminée et cet autre par lequel elle prend son envol pour un monde idéal. Si l'oeuvre est fille de son époque, l'époque peut être parfois une si mauvaise mère que l'oeuvre est alors condamnée à attendre qu'un restaurateur, tel un prince charmant, vienne l'éveiller à la vérité de l'Idée. Il arrive donc que, pour être de son époque, l'oeuvre ne soit pas elle-même. Et qu'à devenir enfin elle-même cela soit pour s'éveiller dans une autre époque. En ce sens la restauration n'est qu'un chantier continué.

La conformité de l'Idée à sa réalisation ne se joue jamais une fois pour toutes. La première fois, surtout, n'est pas la seule possible. Le restaurateur est pleinement architecte dans la mesure où il sait, contre la déploraton des belles âmes, que cette première fois ne constitue par un événement originaire duquel nous nous éloignerions fatalement de manière dramatique, mais la première d'une série ouverte sur la possibilité d'une meilleure concrétisation de l'Idée. Un chantier de construction - certains, encore une fois, ont duré très longtemps - n'est pas un "originaire" mais un numéro dans une série possible.

L'état visé par la restauration n'est pas alors nécessairement situé derrière elle, dans son dos, dans un passé soumis unilatéralement à l'entropie, mais au-dessus d'elle, voire devant elle, dans la constellation des Idées. Le restaurateur, ami et compagnon des Idées, veille à leur meilleure expression, à leur meilleure exposition possible. Cette métaphysique de l'Idée permet de renverser, petite révolution copernicienne, la représentation la plus courante de la restauration. Elle n'est pas remise dans un état antérieur ayant existé un objet dégradé, mais reprise, refonte, remaniement de l'expression ou de la concrétisation de l'Idée, de l'architecture comme Idée. La restauration est *(re)mise en oeuvre* ni simplement réparation, réfection ou entretien.

Cet idéalisme impose le respect et nous ne pouvons que souscrire à un point de vue susceptible de contrecarrer cette sorte de cancer que peuvent constituer, par accumulation d'erreurs, entretien, réparation et réfection. Il est clair, cependant, que c'est une présomption de croire aisément franchissable, dans la recherche archéologique d'une remémoration de l'Idée, la frontière qui sépare l'hypothèse de la certitude. Il faudrait atteindre un degré de certitude absolue pour oser soumettre l'objet à une restauration ainsi comprise. La beauté du paradoxe ne souffre pas en effet d'à peu près. Où nous connaissons en toute certitude ce qu'il en est de la théorie de l'objet, où nous nous abstenons de déclencher un processus qui s'avérerait bien pire que le mal dénoncé.

La doctrine de Viollet-le-Duc ne serait donc acceptable que sous la condition exprès de l'établissement rigoureux de la vérité idéale de l'objet ainsi que la mise en évidence corrélative des malfaçons ou des déformations affectant l'existant.

Ces conditions, qui ne sont peut-être qu'exceptionnellement réunies, n'apaisent cependant pas les interrogations que soulève le schéma métaphysique de la doctrine. En particulier il importe de problématiser la notion d'oeuvre qui nous semble être impliquée dans le schéma et qu'on peut définir comme réalisation, incarnation, matérialisation, concrétisation ou expression sensible de l'Idée. Certes ces termes ne sont pas équivalents mais ils déclinent tous le même schéma. Toute oeuvre, et les oeuvres d'architectures en particulier, est la réalisation sensible d'une Idée. Nous avons vu que la restauration engage cette notion avec une particulière conviction. Elle lui doit sa justification scientifiquement la plus légitime. Mais pourquoi faudrait-il absolument qu'il en soit ainsi? Quelle catastrophe penserions-nous conjurer par cet acte de foi sémiologique? L'échec historique d'une Idée, sa trahison, sa déformation ne sont-ils pas aussi significatifs, voire plus que l'Idée elle-même? Si, dans la majorité des cas, nous ne pouvons que conjecturer sur l'origine idéale exacte de certains édifices n'est-ce pas l'incertitude elle-même, et la mise en rapport de l'état idéal avec le ou les états réels qui donne au sens sa dimension onirique? Jusqu'où pouvons-nous disjoindre, tout en demeurant respectueux de l'initiative créatrice, le désir du créateur et la demande à laquelle il s'adresse? Quelle est, plus fondamentalement encore, la véracité de la représentation de l'oeuvre comme réalisation sensible de l'Idée? Une oeuvre ne vit-elle pas aussi des multiples rencontres qui, loin de se contenter d'épuiser un sens contenu en elles comme une pelote d'Ariane, l'inventent et le créent à nouveau? N'est-ce d'ailleurs pas de cette manière dont nous comprenons aujourd'hui certaines restaurations de Viollet-le-Duc? Les chantiers de restauration n'auront peut-être été pour lui qu'un terrain d'expérimentation d'une nouvelle conception du travail de l'architecte, un architecte "ami des Idées" et, par là, sollicité à dépasser l'éclectisme et à entrer en modernité.

### 3. Le paradoxe de Boïto

C'est dans un dialogue publié en 1886 que Camillo Boïto formule ce que nous considérons comme sa contribution à l'approche paradoxale du problème de la restauration. L'énoncé du "paradoxe de Boïto" se trouve dans un paragraphe où la théorie de la restauration de Viollet-le-Duc est qualifiée de "romantique".

Quand les restaurations sont menées conformément à la théorie de monsieur Viollet-le-Duc, que nous pouvons appeler la théorie romantique de la restauration et qui était universellement admise jusqu'avant-hier - mais elle reçoit encore le suffrage du plus grand nombre, même en Italie -, je n'hésite pas à dire que je préfère les restaurations ratées aux restaurations réussies. "<sup>1</sup>

Ce troisième paradoxe vise autant Viollet-le-Duc que Ruskin. Boïto ne refuse pas, au contraire de Ruskin, la restauration. Même s'il se ralliera au bon sens qui veut que la simple mais fidèle conservation vaut toujours

---

<sup>1</sup> Boïto Camillo, *La restauration en architecture* in *Conserver ou restaurer. Les dilemmes du patrimoine*, Paris, Les éditions de l'imprimeur 2000, page 24.

mieux qu'une restauration, il ne rejette pas cette dernière. Elle peut être nécessaire. Mais à ce qui peut apparaître comme une arrogance viollet-le-ducienne il oppose sa préférence, alors même qu'une restauration selon les principes de Viollet-le-Duc suppose des recherches archéologiques et historiques scrupuleuses, pour les restaurations ratées et ce qu'il appelle la "science de l'âne".

"Les restaurations ratées, par la grâce d'une bienheureuse ignorance, me laissent clairement distinguer la partie ancienne de la partie moderne, alors que les restaurations réussies, faisant paraître ancien le nouveau en vertu d'une science et d'un savoir-faire admirables, paralysent mon jugement et me rendent si perplexe que le plaisir de contempler le monument disparaît, transformant son étude en une épreuve extrêmement fastidieuse.

- Alors, ça, c'est la meilleure! En matière de restauration, un âne vaudrait mieux qu'un savant?"<sup>1</sup>

L'"ami des Idées" est mis dans l'embarras car son savoir intervient de manière telle dans le monument qu'il en rend fastidieuse la contemplation. Il faut que le sensible soit à ce point conforme à l'Idée que la distinction entre la partie ancienne et la partie moderne ne doit plus avoir cours. Cette distinction constituerait même un obstacle. Ce qui est essentiellement visé dans le monument c'est précisément son Idée, sa "théorie". La question de pouvoir distinguer entre les deux parties, ancienne et moderne, est secondaire. Une telle doctrine suppose une infaillibilité du restaurateur. Un tel restaurateur pourrait cependant n'être qu'un faussaire d'un genre particulier. Un faussaire, par exemple un peintre de "Van Gogh", a parfaitement conscience qu'il élabore un faux. S'il peut se persuader intellectuellement d'avoir atteint picturalement la vérité de la manière "Van Gogh" c'est précisément pour mieux réaliser un faux, c'est-à-dire un tableau qu'il désire voir attribuer à un autre peintre que lui-même mais qui, le plus souvent au contraire de ce qu'il est lui-même, est célèbre et coté au plus haut. Le restaurateur viollet-le-ducien et le pseudo Van Gogh doivent tous deux atteindre à une connaissance authentique de

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 25.

leur objet. Le premier, cependant, a d'autant plus l'illusion de travailler dans le vrai qu'il opère sur une substance originale. La partie ancienne du monument semble ainsi posséder le pouvoir de le dédouaner de prendre éventuellement conscience du fait que, en se permettant au nom de la science des extrapolations qui ne sont que des hypothèses, il pourrait éventuellement commettre un faux. Le refoulement de la distinction entre la partie ancienne et la partie moderne transforme les hypothèses en certitude et le restaurateur savant et scrupuleux en faussaire.

Le cartésien Viollet-le-Duc ne fait pas du doute une vertu de l'amateur de monument. Boïto ramène ces ambitions à leur romantisme. Ici le spectateur romantique sera le spectateur qui aime croire, qui veut croire au rayonnement éternel de l'Idée incarnée dans le monument. Un tel spectateur peut sans doute s'accommoder d'une restauration à la Viollet-le-Duc. L'important est que son rêve ne soit pas perturbé par la question de la distinction entre la partie matérielle authentique et la partie rajoutée. Mais Boïto ne se veut pas un romantique : il lui est impossible de faire comme si la restauration n'était pas un "fait têtue".

"Le monument, selon mon opinion, perd, je le répète, toute ou presque toute son importance quand celui qui l'étudie peut raisonnablement se demander si la restauration en a modifié la configuration à un degré plus ou moins prononcé ou lui a rajouté des parties qui paraissent originales, ce qui est une autre manière de modifier l'état antérieur."<sup>1</sup>

La valeur du monument est avant tout une valeur documentaire. Les sites monumentaux ne sont donc des laboratoires architecturaux qu'à la condition d'un respect total et sans concession de cette valeur documentaire. L'architecte doit impérativement céder le pas à l'historien.

"Considérant que les monuments architecturaux du passé ne sont pas seulement utiles à l'étude de l'architecture mais servent également - et, à ce titre, ils constituent des documents fondamentaux - à éclairer et illustrer, dans toutes ses parties, l'histoire des différentes époques et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 27.

des différents peuples, et que pour cette raison il faut les respecter avec un soin religieux, précisément en tant que documents dont la moindre modification, même légère, si elle peut être prise pour un élément d'origine, induit en erreur et entraîne des déductions erronées. "1 .

Telle est la déclaration que l'ingénieur Boïto signera à Rome en 1883. Le temps du monument est un temps rigoureusement irréversible. Le monument d'architecture est ouvert sur l'histoire générale. Son imperfection même, le "désordre", le "parasitage" affectant la représentation de l'Idée sont eux-mêmes des éléments constitutifs de sa valeur documentaire. Si les sites monumentaux n'étaient que des tables à dessiner nous pourrions très bien admettre que leur temporalité soit subvertie par la réversibilité de l'Idée. Le fait que leur ligne temporelle communique de manière non transparente aux autres lignes de l'histoire générale nous fait au contraire un devoir de considérer comme infiniment précieuse leur imperfection même.

Malgré ce dont le mot de restauration semble être la promesse l'intervention restauratrice, dans le domaine sacré de cette singularité en tant qu'elle constitue un souvenir objectif - ou souvenir-trace- d'un "ce qui a été et n'est plus" expose ce trésor aux plus graves dangers.

"La vanité et l'ambition du restaurateur peuvent se révéler encore plus funestes aux monuments que la cupidité et l'avarice.

- Je vous comprends parfaitement. Bien restaurer, c'est, pourrions-nous dire, faire acte d'abnégation devant le passé. Plus l'artiste d'aujourd'hui s'incline, s'agenouille, s'efface devant le monument, mieux il accomplit son devoir. Le jour où, se redressant et levant la tête, il s'écrie : "Moi aussi, j'existe!" - ce jour-là, l'édifice ancien tremble.

- Qu'elle est rare, cette si bienfaisante crainte émerveillée!" 2

A John Ruskin Boïto répond que la question ne saurait être celle d'une condamnation de la restauration, mais celle des conditions de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 40.



*bonne restauration.* Mais c'est donc aussi et surtout Viollet-le-Duc qui est visé. Le Viollet-le-Duc restaurateur a été en réalité un architecte expérimentateur. La critique de Boïto consiste donc pour une part à remettre Viollet-le-Duc "à sa place". Certes au moment où Boïto rédige ses dialogues la thématique comme la problématique de l'architecture moderne ne sont pas encore en place. Même si c'est avec résolution et clarté que le très savant Viollet-le-Duc se trouve théoriquement écarté du champ de la restauration c'est seulement en creux qu'il est remis dans sa stature d'architecte expérimentateur "moderne". Seule une attention soutenue à sa critique de l'éclectisme pouvait permettre une telle relève du restaurateur de Notre-Dame de Paris.

La restauration est un art, pour Boïto. Et cela signifie d'abord qu'elle ne saurait être une manière indirecte de faire de l'architecture. La restauration architecturale n'est pas même un simple sous-ensemble de l'architecture en tant qu'art de construire. La restauration comme art signifie en effet qu'elle obéit à des finalités auxquelles l'art de construire lui-même doit se soumettre sans condition. Nous comprenons alors mieux la place qu'occupe dans la pensée de Boïto le motif de la conservation. La restauration appartient davantage au "genre" de la conservation qu'au "genre" du projet d'architecture. Les actes à proprement parler de restauration doivent être guidés par le souci de la conservation d'un déjà-là singulier - indéplaçable et irremplaçable dira Aloïs Riegl - et non par la volonté d'expérimenter un savoir de la "progettation".

La bonne restauration ne doit être qu'une manière de conserver. L'oeuvre restauratrice de Viollet-le-Duc n'est alors pas à comprendre depuis la position d'une méta-histoire de l'architecture mais comme un avatar lui-même historique des monuments en tant qu'ils sont ouverts et exposés à l'histoire des sociétés.

En ce sens c'est d'abord la conservation elle-même qui, paradoxalement, est un art; c'est elle qui, en "artialisant" la restauration, l'arrache à "la vanité et (à) l'ambition du restaurateur".

"... il s'agit bien d'art, que vous le vouliez ou non. Pour veiller à la conservation d'un monument, il faut déployer les mille soins attentifs et délicats d'un amour enflammé ou d'une ardente charité, de même

qu'il faut aux malades l'assistance d'une épouse ou d'une religieuse. Vous attendez-vous à trouver ces vertus dans le coeur d'un ingénieur ou d'un maître maçon? L'âme fervente de l'artiste ne vous paraît-elle pas plus indispensable?" <sup>1</sup>

Cette appartenance de la restauration à la conservation, appartenance qui fait que tout acte de restauration doit être justifié du point de vue de la conservation, permet de plus à Boïto de moduler l'idée même de restauration en fonction de l'ancienneté des monuments.

"Il est donc permis de diviser l'art de la restauration en :

- restauration archéologique (Antiquité);
- restauration pittoresque (Moyen Age);
- restauration architecturale (Renaissance, etc.)." <sup>2</sup>

A chacune de ces divisions correspondent des exigences et des protocoles spécifiques.

C'est ainsi que la restauration dite archéologique et relative aux monuments de l'Antiquité, pour autant que faire se peut, consistera en une *recomposition*. Il s'agira de s'assurer par l'examen minutieux des vestiges de l'appartenance de ceux-ci à des ensembles que l'on ne recomposera qu'en étant tout à fait certain de cette appartenance. Et s'il s'avère nécessaire, pour faire tenir ces ensembles, de procéder à quelque adjonction :

*"Je devrai faire en sorte que l'on voie  
Que ces adjonctions sont l'oeuvre des modernes"* <sup>3</sup>

La restauration pittoresque, quant à elle, est la plus difficile. "Le restaurateur, croyez-moi, a de quoi devenir fou".<sup>4</sup> A la différence des monuments de l'antiquité les monuments pittoresques susceptibles d'être restaurés sont encore debouts et la plupart du temps en usage. Le terme de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 34.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 35.

<sup>4</sup> *Ibid.*, page 37.

*renforcement* peut caractériser le type de restauration dont ils peuvent faire l'objet. Le signe extérieur de la réussite d'une telle restauration est qu'elle ne se voit pas.

"... La méthode suivie pour la reconstruction de la maçonnerie interne (...) n'a modifié en rien l'aspect primitif de l'édifice. Les visiteurs ricanent et grommellent, décernant malgré eux le plus grand des éloges au restaurateur : "Était-ce bien la peine de mettre pendant si longtemps des échafaudages pour les retirer ensuite sans avoir rien fait?" Le squelette a été renforcé, laissant la peau intacte, avec sa chair et ses muscles : la peau brunie par le soleil, ridée par les intempéries, creusée ici et là, pleine de cicatrices, et cependant plus séduisante que la peau tendre et rose d'une belle dame."<sup>1</sup>

Tel est l'esprit qui doit animer la restauration pittoresque. Il ne s'agit pas seulement au reste de restaurer des édifices fragilisés mais aussi de corriger ceux des édifices restaurés avec la méthode de Viollet-le-Duc. Par définition le monument pittoresque est encore en place puisqu'il offre dans sa totalité les caractéristiques d'une chose digne d'être peinte. Le restaurateur pittoresque doit agir comme un artiste qui aurait la capacité de se glisser dans les coulisses d'un tableau en trois dimensions et à "échelle 1" pour consolider ce qui est nécessaire à la permanence du spectacle offert par lui. La perfection, dans ce domaine, est cependant rarement atteinte. Car ce que Boïto appelle les exigences de l'archéologie et de la statique peuvent entrer en conflit avec celles de l'esthétique.

"... il faut maintenir la balance exacte entre les exigences de l'archéologie et du pittoresque, de la statique et de l'esthétique. Or, un tel équilibre se révèle souvent impossible à respecter. Il faut faire des choix : pencher d'un côté ou pencher de l'autre. On entend alors crier à gorge déployée ceux qui préfèrent la ruine totale à la rénovation partielle, ou encore ceux qui acceptent n'importe quelle réparation, pourvu que l'édifice soit rendu capable de se dresser devant les yeux de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 36.

la postérité. Souvent - que dis-je? presque toujours - tout le monde pousse des cris." <sup>1</sup>

Examinons pour finir le troisième genre de la restauration. C'est

"...celui des restaurations architecturales proprement dites, c'est-à-dire des édifices construits à partir de la Renaissance.

- Je voulais vous dire que pour ces derniers, qui furent édifiés dans les siècles récents et dont, surtout, l'unité organique est restée intacte, donc plus facile à comprendre et à imiter pour les artistes d'aujourd'hui, les éléments pris isolément ont, sauf exception, une moindre valeur archéologique et historique. Il suffit sans doute d'un simple signe, d'un simple rappel, pour indiquer les réfections; mais, dans ce cas aussi, les restitutions et les rénovations doivent être évitées. Mais il ne faudra pas considérer comme une tromperie architecturale le remplacement des éléments manquants ou trop abîmés par des éléments nouveaux, fabriqués dans le même matériau et avec le même procédé que les anciens et qui, sans aller y regarder de trop près, peuvent avoir l'aspect des originaux". <sup>2</sup>

Nous pourrions donc qualifier la restauration architecturale comme une restauration de *réfection*, Les "édifices construits à partir de la Renaissance" relèvent d'une histoire encore vivante à laquelle les contemporains de Boïto se sentent appartenir. C'est leur manière d'être modernes. Le paradoxe de Viollet-le-Duc est en ce sens renversé : la restauration est moderne non pas dans le sens où elle se distingue notamment de la réfection mais au sens où elle se doit de refaire ou de réparer une architecture que les restaurateurs connaissent bien et avec laquelle ils peuvent s'identifier. Etant donné que la compréhension des édifices "modernes" ne rencontre pas d'obstacle majeur chercher à faire autre chose qu'une réfection expose à prendre des risques de falsification inutiles. Nous pouvons ainsi critiquer et traduire dans la langue de Boïto le paradoxe de Viollet-le-Duc :

---

<sup>1</sup> *ibid.*, page 36.

<sup>2</sup> *ibid.*, page 38.

Il existe une restauration moderne. C'est celle qui se borne à la réfection des édifices modernes, c'est-à-dire des édifices construits depuis de la Renaissance, édifices que nous pouvons connaître aisément et dont il est possible de restituer les modes opératoires. Cette restauration moderne est aussi la restauration proprement architecturale.

Dans le cas des monuments de l'Antiquité le restaurateur a affaire à des *vestiges architecturaux*. Dans celui des monuments pittoresques du Moyen-Age il a affaire à des *tableaux architecturaux*. C'est seulement dans le troisième genre que la restauration est une restauration vraiment *architecturale*. Non seulement parce que les édifices sont pour l'essentiel encore debouts et en usage mais aussi parce que leurs modes opératoires sont si vivants et si accessibles aux savoir-faires actuels qu'ils relèvent substantiellement de la définition contemporaine de l'architecture elle-même. La modernité de Boïto est strictement celle de la Renaissance. Le restaurateur, en tant que moderne, n'est donc pas dans un au-delà de la Renaissance mais dans son voisinage et sa proximité. Autrement dit tous les édifices construits depuis la Renaissance sont des architectures à part entière et doivent être restaurées comme telles, c'est-à-dire refaites ou réparées.

Il importe alors de savoir comment faire commencer cette modernité, c'est-à-dire comment faire commencer cette époque dont les édifices sont aussi ceux des vivants actuels. Boïto n'hésite pas :

"Nous devons faire commencer la Renaissance architecturale à l'époque de Giotto, d'Orcagna et de leurs contemporains, de même que dans les belles-lettres nous la faisons commencer avec Dante et Pétrarque. La structure de Santa Maria del Fiore et de son campanile relève, à l'égal de celle de la Loggia de Lanzi, de la Loggetta del Bigallo ou du tabernacle d'Or San Michele, de l'art moderne : elle possède tous les traits caractéristiques d'une civilisation raffinée, parfaite, accomplie, je dirais presque classique - non dans ses moulures et ses motifs floraux, mais dans son esprit même." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.* , page 39.

Au passage, et après avoir énoncé son propre paradoxe après ceux de Ruskin et de Viollet-le-Duc, Boïto rappelle à l'Europe que l'Italie demeure la championne à la fois du classicisme et de la modernité. Pour peu qu'on sache faire la différence entre une "moulure" et un "esprit" la modernité architecturale comprend même ce qui, de manière chronologique et superficielle, relève habituellement du Moyen-Age.

Boïto fait par ailleurs un geste très significatif et dont se souviendra Aloïs Riegl. A la question

"- Vous appliqueriez donc à ces édifices et à ceux qui leur ressemblent les critères propres au troisième genre de restauration?"

Boïto répond :

"- Oui, car ce sont des monuments dont la valeur architecturale l'emporte sur tous les autres aspects; et parce qu'ils ne font qu'un avec notre propre substance, notre propre sang, telle une nourriture conçue tout exprès pour notre organisme." <sup>2</sup>

Voilà le fin mot de l'affaire, l'homme de la modernité classique se nourrit à même ces monuments dont le caractère renaissant est inséparable de leur haute valeur architecturale. Comme s'il était possible de donner une définition de l'architecture en ces termes : possède une valeur principalement architecturale les édifices qu'un groupe humain donné incorpore à son identité. Ces édifices sont alors des monuments d'architecture et doivent faire, si cela s'impose, l'objet d'une restauration à proprement parler architecturale. L'architecturalité est pour Boïto la valeur dominante d'édifices qu'un groupe auquel lui-même appartient considère comme cosubstantiels à sa composition organique ou corporelle. Habiter de tels édifices ne consiste alors pas seulement à être abrités par eux c'est aussi, par le truchement de la familiarité du commerce noué avec eux, "incorporer" un certain nombre de qualités et de raffinements.

Quand bien même les monuments de l'Antiquité ont-ils servi de modèles de référence pour la Renaissance ils présentent essentiellement une valeur historico-archéologique. En tant que vestiges ils sont

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 39.

essentiellement situés dans un passé qui a bel et bien passé. Au reste il fallait précisément le "génie" des "euritaliens" de la Renaissance pour redonner une corporéité assimilable à l'Idée classique d'architecture. Tout le problème est là : en même temps qu'est affirmée la valeur suprême des arts de l'Antiquité on ne pouvait se rattacher de manière vivante à la Renaissance qu'en situant davantage l'Antiquité dans le passé. Si, à la Renaissance, il est possible de renouer des liens étroits avec certaines des valeurs du classicisme de l'Antiquité c'est dans la stricte mesure où cette Renaissance suppose précisément la mort de l'Antiquité, c'est-à-dire sa situation dans un passé avec lequel il n'est plus possible d'avoir des liens directs. L'architecture antique est principalement vestigiale. Ici la notion de vestige signifie que, quoiqu'on fasse, l'architecture antique ne peut pas être "incorporée" en tant que telle et sans la médiation d'une Renaissance. Le prestige de celle-ci suppose le vestige de celle-là.

Nous avons dit plus haut de l'architecture pittoresque du Moyen-Age qu'elle était comme un tableau. Cela signifie que, quand bien même est-elle plus proche de nous, voire franchement contemporaine et intègre d'un point de vue formel, elle ne s'offre à nous que comme un pur spectacle. Elle demeure en ce sens hors de nous. Or une véritable architecture doit être traversée, parcourue, mise à contribution pour nos activités. Les vestiges de l'Antiquité, pour n'être que des vestiges, ne permettent pas cette assimilation. Les tableaux du Moyen-Age, pour être des tableaux, doivent rester comme à la frontière visuelle du corps. Seuls les édifices véritablement modernes, c'est-à-dire ceux construits depuis la Renaissance dans l'esprit classique sont susceptibles d'une intégration dans ce que nous pourrions appeler l'imaginaire organique de l'identité. Nous les refaisons et les réparons comme nous soignons notre propre corps. Cela s'appelle une restauration architecturale. L'architecturalité des monuments est ce qui *fait corps* avec ce que nous nous imaginons être.

#### 4. Deux paradoxes de Riegl

Il y a deux paradoxes majeurs dans l'approche rieglienne du monument. A la différence des trois paradoxes précédents ils ne constituent pas une "mise en alerte" introductive destinés à préparer le lecteur à comprendre les enjeux de valeurs qu'engage toute pratique patrimoniale. Ils font corps avec la théorie elle-même. Celle-ci ayant pour objet la mise en évidence des valeurs et des sources des conflits auxquels elles ne peuvent pas ne pas donner lieu l'analyse rieglienne est plus que toute autre, quoique plus proche de la démarche de Boïto que de celle de Ruskin ou de Viollet-le-Duc, sensible à l'aspect toujours potentiellement conflictuel de "l'art de la conservation". Dans ce jeu des contraires il y a toujours une "doxa" pour faire l'épreuve de la relativité des points de vue.

##### a) Le paradoxe de la "souvenance"

Tout d'abord les conflits dans lesquels peuvent être pris les monuments, et certains peuvent conduire jusqu'à leur destruction, ne se réduisent pas à une opposition entre le monument et ce qui n'est pas lui. Pour faire un parking on peut vouloir détruire, par exemple, un fragment de rempart. Le conflit repose dans ce cas sur la seule opposition entre le monument (et ses amis) et des "ennemis de l'extérieur". L'existence de l'objet, comme monument, est mise en balance avec des intérêts qui ne

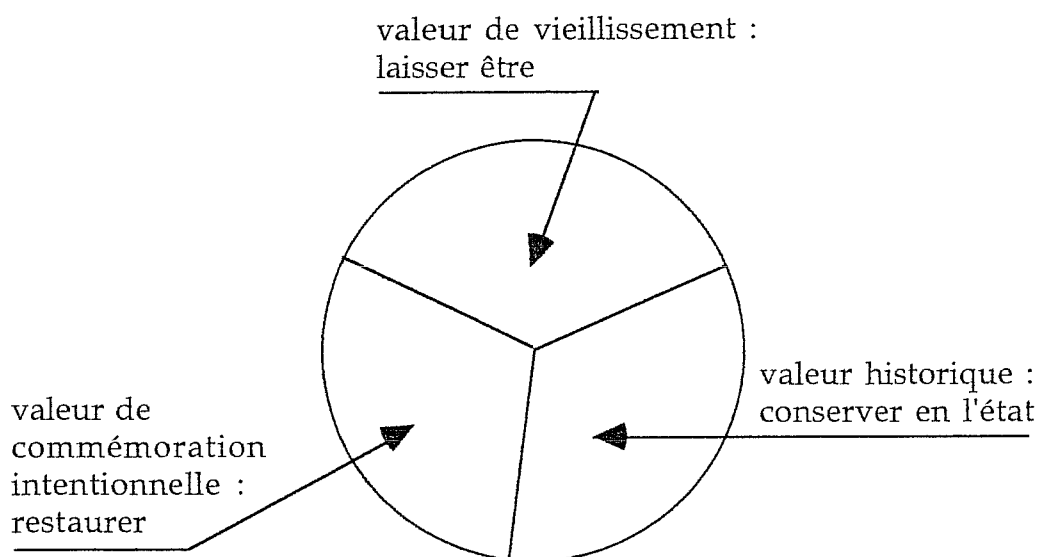


concernent en aucune manière la souvenance. Riegl montre qu'on ne peut se contenter d'un schéma qui reposerait sur la généralisation d'un tel cas. Les motivations qui sont au coeur de la mémoire sont de nature différentes et ne visent pas, dans la chose "monument", le même objet. Elles n'objectivent pas la chose de la même manière. La valeur de commémoration intentionnelle cherche par exemple à éterniser un moment et préconise l'entretien systématique ainsi que la restauration. Pour cette valeur l'objet monument est un symbole qui doit témoigner ostensiblement et matériellement de la fidélité indéfectible à des êtres humains et, ou divins. On suppose que la qualité de l'objet exprime directement celle des souvenirs : impérissabilité, sincérité, gratitude.

Pour la valeur historique l'objet est d'abord et avant tout un document. Il est donc impératif de le conserver en l'état. Il ne saurait être question de le restaurer : les altérations subies par l'objet sont constitutives de sa valeur documentaire. Dès que celle-ci est reconnue s'impose à l'évidence la nécessité de transmettre un ensemble constitué et par ce qui subsiste de l'originnaire et par ses altérations. Cette valeur historique ne vise pas tant, dans ces altérations, leur charge émotionnelle que leur valeur d'indice.

Quant à la valeur de vieillissement elle s'oppose tout autant à la restauration qu'à la conservation en l'état. L'objet est pour elle un thème "chronique", parfois pathétique, et on doit le protéger aussi bien des artifices de la restauration que de la brutalité de la destruction. Il doit être perçu dans la perspective de son inexorable disparition. "Cible" d'objectivations différentes, une même chose peut donc signifier des objets différents. Autrement dit elle est nécessairement le siège d'une dispute territoriale entre ces objets, dispute d'autant plus âpre que certaines limites ne peuvent être franchies que de manière irréversible. Certaines oeuvres peuvent être certes "dérestaurées" pour autant, cependant, que la restauration en question ne portait pas atteinte à des qualités d'aspects qui sont des traits distinctifs d'autres valeurs. Si une restauration a eu pour effet, par exemple, la disparition de nombreuses traces du passage du temps il n'est pas facile d'imaginer qu'une dérestauration puisse ressusciter ce qui a disparu avec elle. En ce sens la dérestauration est une restauration et n'échappe pas aux difficultés du retour à l'état antérieur.

Le schéma suivant illustre le premier des paradoxes de Riegl :



*Une même chose, un monument, est pris dans des logiques contradictoires pourtant au fondement même de l'idée de monument.*

La restauration, dans la perspective de Riegl, relève de manière originale de cet objet qu'est le monument intentionnel, c'est-à-dire du monument pour lequel le souvenir (d'un événement et/ou d'une destinée particulière) est au principe même de sa conception et de sa réalisation. Autrement dit, et c'est une conséquence directe de l'analyse rieglienne, toute restauration est soit adéquate à son objet dans le cas du monument intentionnel, soit inadéquate et alors elle traite cet objet *comme s'il était un monument intentionnel*. Restaurer un monument non intentionnel ne serait qu'une manière de faire un monument pseudo-intentionnel. Ni le monument historique, qui doit être entretenu en l'état, et encore moins le monument vieux, que l'on doit laisser être, ne peuvent être restaurés. La restauration n'est pleinement légitime que dans le seul cas du monument intentionnel. Restaurer signifie alors qu'on objective la chose sur le mode du monument intentionnel. Cette maison, qui n'est pas un monument intentionnel, si elle est restaurée, est alors traitée comme un monument

intentionnel. Elle est représentée comme si elle avait été construite dans le but d'une remémoration.

Nous ne confondrons pas alors, là non plus, la restauration avec l'entretien, la réparation ou la réfection. Ce point est délicat car, dans les faits, ces opérations sont souvent comprises comme relevant de la restauration. Riegl est par ailleurs en désaccord avec la doctrine de Viollet-le-Duc. C'est uniquement sur des maquettes, ou sur des modèles, que l'architecte historien exposera ses hypothèses. Riegl accepte que la restauration soit un retour à un état antérieur. Etant commandée par le seul monument intentionnel l'état antérieur est celui qui correspond à la volonté du monument intentionnel d'éterniser le temps. A quelques erreurs tolérables près il est toujours possible de retrouver l'état dans lequel le monument intentionnel était au moment de son édification. Puisque, par définition, il est entretenu on part du principe que l'écart entre l'état neuf et l'état actuel n'est pas si grand ni si difficile à combler qu'on ne puisse envisager une restauration. Précisons que, selon nous, l'entretien n'exclut pas *a priori* la nécessité d'une restauration. Il peut par exemple arriver des accidents. La réalité de l'entretien atteste surtout que le monument est bien connu de certaines personnes.

Avant d'indiquer en quoi entretien, réparation et réfection ne sont pas toujours dans les faits des activités restauratrices il nous faut relever une curieuse tension interne à la notion courante de restauration. Ruskin a raison de la juger impossible. Un retour à un état antérieur est aussi impossible qu'un voyage dans le temps. Mais le critique adopte un point de vue que l'on peut estimer par trop absolu. Une grande et belle pièce, coupée ultérieurement par une cloison, peut faire l'objet d'une *restauration*. Il suffira de s'assurer qu'à la cloison ne s'attache pas le souvenir de quelque événement d'importance. On fera par ailleurs observer que c'est une des caractéristiques majeures de l'architecture que d'être dans le temps autrement que sur le mode de l'écume et du fétu de paille. Elle *donne lieu* pour autant qu'elle sait résister aux courants contraires qui s'agitent à la surface du fleuve du temps.

Il est vrai que le retour à l'état antérieur ne se fait qu'au prix du sacrifice de certaines traces. Mais telle est la tension : les actes d'entretien les plus scrupuleux ne pouvant empêcher l'irréversibilité du temps de faire

son office il peut arriver qu'on se soit si éloigné, bien qu'insensiblement, de l'état initial que se fasse jour la nécessité d'une restauration. Bref, c'est parce que la restauration est "impossible" qu'elle peut apparaître comme "nécessaire". La question est doublement de savoir quel genre d'écart entre l'état initial et l'état actuel sommes-nous prêts à accepter et à quel genre de sacrifices consentirions-nous en cas de restauration.

Comme la restauration est "impossible", l'entretien n'est pas une restauration. Au reste il ne cherche pas à restaurer mais à maintenir en l'état. Mais cela même - l'entretien étant une "restauration zéro" - est impossible. Il contribue par ailleurs à l'usure et à la transformation lente de la chose. L'entretien n'exclut donc pas, à terme, la nécessité d'une restauration!

La réparation n'a aucunement, quant à elle, l'ambition d'opérer un retour à un état antérieur général. Il lui importe surtout de remettre en état la fonctionnalité des éléments qu'elle répare. Elle peut ne pas être soucieuse de l'intégrité stylistique de l'édifice et donc, comme dans le cas de l'entretien, rendre un jour la restauration nécessaire aux yeux de l'historien.

Enfin refaire une maison, par exemple, n'implique absolument pas que l'engagement soit pris d'un essai de retour scrupuleux à un état antérieur jugé plus satisfaisant. S'agissant de maisons, les pratiques courantes de réfection n'hésitent pas, au contraire, à chercher des améliorations. On peut on reste désirer refaire ce qui s'est avéré à l'expérience comporter des défauts ou des insuffisances majeurs.

Certes, dans le cadre d'une problématique de la restauration, il est possible de donner des définitions "restauratrices" de l'entretien, de la réparation et de la réfection. Mais le respect absolu de l'existant est loin de gouverner ces pratiques courantes. Autrement dit il est possible d'entretenir, de réparer et de refaire une maison sans pour autant chercher à la restaurer. Le fait-on que, dès lors, cela revient à la considérer *comme* un monument intentionnel. Dans notre esprit il ne s'agit au reste pas d'énoncer un interdit. Il vaut tout simplement mieux de savoir qu'en restaurant cette maison nous la considérons comme un monument intentionnel alors qu'elle n'en est pas un.

Pour autant que la valeur de commémoration intentionnelle n'a de réalité que si elle se trouve au principe même de l'édification, on est cependant en droit de se demander dans quelle mesure la restauration d'objets initialement non intentionnels ne constitue pas, au lieu d'être un simple retour à un état antérieur, une manière de faire "monter à bord" d'un objet non intentionnel un objet pensé sur le mode intentionnel. La restauration d'un objet non intentionnel serait en réalité une tentative pour faire surgir en son sein un objet désiré comme intentionnel. Si une personne possédant une maison familiale entreprend de la restaurer c'est comme si elle érigeait en réalité une oeuvre à la mémoire d'une destinée familiale. La maison n'en devient pas pour autant un monument intentionnel, elle est seulement hantée par son désir.

Le premier paradoxe de Riegl a permis de mettre à jour le fait que la restauration se fondait sur un mode particulier d'objectivation du monument. Le monument est une chose feuilletée, ou multiple, et il n'est pas étonnant qu'une "doxa" conforme à un de ses objets puisse se trouver "paradoxée" par un changement de point de vue.

Cette situation explique pourquoi le monument n'a nul besoin d'ennemi extérieur pour être pris dans des conflits. Ses amis lui fournissent déjà des motifs suffisants.

#### b) La querelle des modernes

Le second paradoxe nous surprend, de même, en montrant qu'à côté de l'antagonisme traditionnel entre les "anciens" et les "modernes" existent des antagonismes pouvant survenir entre les seuls modernes. Il y a des conflits possibles entre les valeurs caractéristiques de la modernité.

La modernité se signale, pour Riegl, par l'invention de deux valeurs : la *valeur de vieillissement* et la *valeur d'art relative*. La première est une valeur de souvenance et se fonde sur l'assomption des traces du travail du temps. Elle permet de nous remémorer qu'il y a du temps, que toutes les oeuvres quelles qu'elles soient sont appelées à disparaître mais aussi que d'autres vont surgir pour changer le visage de l'histoire. La valeur d'art relative est une valeur d'actualité car, sous son autorité, le désir d'art ne croit plus en la possibilité de contempler l'absolu. C'est son relativisme qui

la fait être une valeur d'actualité. Elle est beaudelairienne au sens où c'est à travers l'éphémère qu'elle cherche désormais l'éternel. Ce n'est plus le modèle supposé harmoniquement parfait et que l'on expose dans l'atelier, mais cette passante croisée dans la rue parmi la foule et dont le geste dans la chevelure suggère un parfum d'éternité. Cette valeur d'art relative ne se laisse pas impressionner par la vénérabilité des monuments. Avec une légèreté qui ne manque ni d'insolence ni de fraîcheur elle peut décider que les arts égyptiens et grecs ne sont pas beaux mais s'enthousiasmer par contre pour l'art crétois ou étrusque. Le jugement n'est ni logique ni historique mais esthétique et d'actualité. Ce qui subsiste du passé le plus lointain et qui peut nous plonger dans les plus sublimes méditations est rapporté par la valeur d'art relative à la capacité d'engouement ou d'exécration, à la "faculté de plaisir et de peine". Supposons alors un conservateur sans caractère et qui se laisserait dicter sa conduite par la seule valeur d'art relative. Faudra-t-il, au nom de l'exécration, qu'il accepte de déclasser et de laisser à l'abandon, les exposant à la destruction, les arts grecs et égyptiens? Faudra-t-il également qu'il préconise que l'art crétois, si magnifique, fasse l'objet de vastes campagnes de restauration? Destruction, restauration, c'est précisément ce que déteste le plus la valeur d'ancienneté ou de vieillissement.

Être moderne, pour Riegl, c'est assumer cette possibilité de conflit entre les deux valeurs caractéristiques de la modernité, entre la valeur d'art relative et la valeur de vieillissement. Cette dernière - nous verrons qu'elle peut être aidée par la valeur historique - peut s'opposer à l'exigence de nouveauté réclamée par une valeur d'art relative gagnée par la fièvre restauratrice. N'est-ce pas toutefois en faveur de la création? "Si vous aimez tant le *design* crétois prenez vous-mêmes le crayon et laissez-nous nous délecter de ses craquelures, de ses couleurs ternies, de ses bosselages et autres déformations." Le désir d'art, dans sa recherche incessante de satisfactions nouvelles, se cristallise à l'occasion de la découverte des oeuvres du passé. L'objectif de ressusciter celui-ci témoignerait d'un fourvoiement de l'énergie créatrice. La valeur de vieillissement, en s'opposant énergiquement à la restauration, accomplit quelque chose qui n'est pas sans évoquer l'interdit de l'inceste. Ne redonnons pas toute leur présence à ces formes mères, mais entreprenons de nouvelles aventures

créatrices. L'amour des vieilles pierres, quand il s'accompagne d'un tel "interdit de restauration", favorise la création contemporaine.

## 5. Un tableau récapitulatif

Nous prenons au sérieux l'affirmation de Viollet-le-Duc quant à la modernité du mot et de la chose *restauration*. Les pratiques qui sont faites en son nom, les débats auxquels elle donne lieu, les passions qu'elle soulève ne sont pas du seul registre d'une technicité neutre qui n'engagerait aucunement une civilisation. L'humanité moderne est une humanité qui restaure. C'est un trait fondamental de sa constitution. Qu'elle le fasse dans le même temps qu'elle a multiplié comme jamais les moyens de destruction n'est pas simplement à mettre au compte d'une absurdité. Ce serait une même subjectivité "maître" qui, d'un côté, parie sur la réversibilité des symboles et, de l'autre, initie un développement sans précédent non seulement des moyens mais aussi, en provoquant parfois aveuglement l'essor des doctrines racistes ou "ethnicistes", des motifs de destruction. C'est au reste la technicité conquérante de l'Europe et de l'Amérique qui a favorisé la sensibilité envers un patrimoine mondial. Les paradoxes analysés plus haut nous ont fait entrevoir, il nous semble, combien la restauration participait d'une ambiguïté majeure entre barbarie et culture. Il est impossible, pour l'humaniste du troisième millénaire, de tracer une frontière toujours claire et nette entre les deux. La restauration, dans sa modernité, porte la trace de cette ambiguïté.



Si nous acceptons de ne jamais exclure *a priori* qu'il faille parfois restaurer nous devons nous étonner du fait que, le plus souvent, la restauration est acceptée comme une évidence, comme une bonne chose, comme un témoignage d'humanisme patrimonial. Il ne semble pas qu'on s'inquiète d'employer le mot à la place d'entretien, de réparation, de réfection. Que, sur un site archéologique, le mot de restauration soit employé à "petite échelle" et pour désigner la simple et normale remise en état d'un appareil dérangé pendant une fouille, voilà pourtant que l'imaginaire s'enflamme et que l'illusion d'une présentation *in situ* du passé gagne en force.

Comment se fait-il que l'homme moderne apparaisse ainsi comme un animal-qui-restaure? Cela constitue-t-il un progrès? Ne tente-t-il pas de refaire d'une main ce qu'il défait de l'autre? Qu'est-ce que cela engage en termes de rapport entre la volonté de puissance, la technique, la mort et le temps? Doit-on rejeter sans examen, l'hypothèse "cynique" qui veut que la culture soit instrumentalisée pour habiller la barbarie? Le patrimoine mondial est-il l'allégorie somptuaire de l'imminence d'une apocalypse? Est-il le masque que prend la tentation de subvertir les ultimes limites?

Pour Ruskin la restauration est précisément une pratique barbare. Elle compromet à terme le lent travail des siècles qui est le secret de l'architecture et du monument. "Le mot et la chose sont barbares", pourrait-on écrire pour paraphraser de manière ruskiennne la définition de Viollet-le-Duc.

Maintenant que nous sommes initiés à ces quatre grandes pensées de la restauration représentons sous la forme d'un tableau l'espace problématique de la restauration.

Ruskin :

La restauration n'est que prétendue.

Elle est rigoureusement impossible : comme il est impossible de remonter le fleuve du temps, on ne peut pas remettre dans un état antérieur.

Un monument est une totalité analogue au vivant.

**La restauration est un crime bien plus grand que la destruction.**

Pour éviter cette catastrophe il faut entretenir avec soin.

L'architecture est un art de la mémoire.

La restauration est une pratique barbare.

**Il importe de la voir pour ce qu'elle est : une destruction. Elle ne peut être que mauvaise.**

Viollet-le-Duc :

Restaurer n'est ni entretenir, ni réparer, ni refaire.

Quand la restauration s'impose il s'agit moins de croire qu'il faut opérer un simple retour à état ayant existé que de saisir cette occasion pour ouvrir à nouveau un chantier et pour s'approcher davantage de l'Idée.

Cette Idée n'a pas toujours été clairement voulue par les concepteurs. C'est à l'architecte, qui devient historien et archéologue, de comprendre l'Idée virtuellement lisible dans l'existant.

La restauration est une reprise, c'est une création continuée et voulue dans le respect et la fidélité aux Idées originaires.

Il faut pouvoir connaître ces Idées.

**Il importe de savoir distinguer entre fausse et vraie restauration. La vraie restauration est moderne et légitime.**

Boïto :

La doctrine de John Ruskin est une doctrine faible et pittoresque.

La conception de Viollet-le-Duc est romantique.

La restauration doit être d'abord et avant tout pensée en tant que conservation.

Quand elle s'impose il est indispensable de permettre la distinction entre la partie ancienne et la partie moderne. (Il est cependant possible, dans certains cas, de procéder à des réparations conformes avec les matériaux et les moyens d'époques passées mais encore "contemporaines".)

Il faut distinguer entre :

- la restauration de reconstitution qui s'applique aux monuments de l'Antiquité;
- la restauration de renforcement qui s'applique aux monuments du Moyen-Age;
- la restauration de réfection, ou restauration proprement architecturale, qui s'applique aux monuments construits depuis la Renaissance et qui sont les monuments modernes.

**Il importe de distinguer entre la bonne et la mauvaise restauration. L'abnégation devant le passé doit être le critère principal.**

Riegl :

L'ère de légitimité de la restauration devrait être strictement limitée à celle des monuments intentionnels. La restauration est par essence leur postulat.

Dès lors que nous restaurons autre chose que des monuments intentionnels il vaut mieux savoir que cela revient à les considérer comme tels.

La tendance à faire ainsi de pseudo-monuments intentionnels est heureusement contrecarrée par la valeur historique, qui prône la conservation en l'état, et par la valeur de vieillissement, qui aime le laisser-être naturel.

Encore faudrait-il que la valeur de vieillissement l'emporte de manière décisive sur la valeur de nouveauté, par définition complice de la volonté de restauration.

Aux yeux de la valeur de vieillissement la restauration est un crime aussi grave que celui de destruction;

La volonté de restaurer est révélatrice d'une époque, de son *Kunstwollen*. Conjointement le regard historique ne commande nullement la restauration.

**Il importe d'analyser chaque cas en tenant compte des valeurs en jeu et de l'intensité des conflits existant entre ces valeurs.**

L'approche rieglienne est souvent jugée moins dogmatique ou moins doctrinaire que celle de Ruskin et de Viollet-le-Duc. Plus "boïtiste" aussi. S'il est vrai que la "grille" rieglienne semble plus apte à rendre compte de la famille particulièrement nombreuse des cas particuliers, il est clair qu'en territorialisant la restauration dans l'aire du monument intentionnel, il fait remonter celle-ci au socle originaire du monument. La restauration reste une notion empirique et désigne le simple fait de remettre en état quelque chose qui a subi un dommage. Quand le culte rendu à un monument intentionnel était très fort on peut supposer que les acteurs concernés n'avaient nul besoin de Viollet-le-Duc pour entreprendre la restauration qui s'imposait. En ce sens la restauration, pour Riegl, a quelque chose d'originaire et d'ancien, et ne constitue un signe déterminant de modernité qu'à être l'indice d'une inquiétude historique. On peut forcer le paradoxe et soutenir qu'avec Riegl l'attitude restauratrice est l'attitude la plus "originaire" qui soit en matière de conservation. Il importe alors de voir que la restauration dépend dans ce cas de l'effectivité du fonctionnement du monument intentionnel. En aucun cas c'est une attitude désintéressée et relevant d'une démarche purement cognitive. C'est là aussi son archaïsme : quand il n'y a plus assez de monde pour s'identifier au message délivré par le monument intentionnel la volonté de restauration, comme le souci de l'entretien, s'éteint aussitôt.

La modernité de la restauration tient alors à ceci, pour Viollet-le-Duc et contrairement à Riegl, que la restauration est indépendante du statut du monument intentionnel et ne relève pas des obligations morales et juridiques contractées par les intéressés. La restauration moderne commence quand celle liée à l'effectivité du monument intentionnel cesse. C'est pourquoi elle diffère absolument de l'entretien, de la réparation et de la réfection. De culturelle elle devient culturelle.

Pour Riegl, Ruskin, dont on a vu à quel point il craignait une certaine modernité, est moderne au sens où, sans abandonner totalement le monument intentionnel, il promeut le monument purement et simplement vieux, ce monument que rien ne peut remplacer et qui est tué de la manière la plus sûre dès lors que s'abat sur lui la catastrophe de la restauration.

Par contre Viollet-le-Duc apparaît, malgré la modernité scientifique déclarée de sa théorie de la restauration, comme un penseur hanté par le modèle originaire du monument intentionnel. Dans la mesure où il admet qu'il est toujours possible de rouvrir des chantiers sur les sites les plus vénérables c'est un peu comme s'il préconisait l'édification, dans la masse vivante du monument, de monuments destinés à glorifier l'architecture et ses héros. La réalité sensible du monument devant se soumettre inconditionnellement à l'Intelligible architectural le monument historique viollet-le-ducien doit prendre en charge l'éternel présent de ce qu'il signifie. Il est proche, en cela, du monument intentionnel. En ce sens la théorie de Viollet-le-Duc est la théorie de monuments historiques quasi-intentionnels. Sa conception de la restauration, entièrement soumise à l'éternité de l'Idée, signe la possibilité de cette édification seconde où se célèbre, par la fabrication de monuments quasi-intentionnels, une discipline au reste traditionnellement et symboliquement fortement investie. L'Architecture, en effet, n'a-t-elle pas été l'exemple même du pouvoir d'incarnation de l'Idée dans le sensible, incarnation d'autant plus "spectaculaire" qu'elle s'opère nécessairement en mettant en jeu une complexe organisation sociale? Tout porterait à croire que c'est cette représentation de l'architecture que Viollet-le-Duc a cherché à restaurer. En évitant les apories du retour à un état antérieur. En rusant avec le "complexe d'Imothep".



CELLA

III. UNE LECTURE DU *CULTE MODERNE DES  
MONUMENTS*





## 1. Le mot, nu, ment

"*Monument*, nous informe le *Dictionnaire historique de la langue française* (Robert) , a d'abord le sens spécial de "tombeau"(...). Au XVIème siècle, à côté de cette valeur étendue par métonymie à celle de "mort", le mot prend l'acceptation de "document écrit". (1534, Rabelais).

Ainsi le mot, au site originel de son usage, est-il étroitement lié à la mort et à l'écriture comme si, tombeau ou document écrit, il tenait le sens de sa présence, pathétique ou solennel, de son étroite relation avec l'absence et la disparition. Il subsiste, et se montre ostensiblement dans une telle subsistance, à un vivant dont la mort est venue une fois pour toutes signifier l'absence de quelqu'un et qu'il a charge d'évoquer. On devine, dans un monde où le déplacement des personnes n'était pas encore chose facile et courante, qu'un document écrit devait renvoyer à la série des absences et, comme la clôturant toujours au moins virtuellement, à la mort. Cette lettre que je le lis d'une personne que je n'ai vue qu'une fois, il y a longtemps, et que je ne verrai sans doute plus jamais est un monument. Ainsi de ce testament, de ces conseils, de ces attendus, de ces édits. Tout le

monde n'écrit pas, et qui plus est couramment et à propos de tout ce qui mérite qu'on s'en souvienne. L'écrit a quelque chose de sacré qui l'excepte d'un monde profane où les paroles vont et viennent comme le vent. Si une parole se veut importante, elle est alors comme l'écrit, certaine d'être suffisamment entendue, et pour une durée suffisamment longue, pour faire l'économie d'une monumentalisation scripturaire. Même dans ce cas nous ne sommes jamais absolument dépourvus de traces. Il y a des personnes pour se souvenir, pour commenter, pour répéter et qui sont comme des infra-monuments, des corps-mémoires. Certains, conscients d'être des témoins, peuvent longtemps après passer à l'acte de monumentalisation et constituer des traces indépendantes de leur finitude.

Le monument historique, la ruine, le vestige, peuvent avoir été perçus *comme* des tombeaux, c'est-à-dire comme des signes à respecter parce qu'ayant retenu dans leurs plis quelque chose de l'âme d'une humanité défunte mais glorieuse puisque par eux couronnée. Il faudrait un travail à part pour analyser l'angoisse que révèle la culture du monument. Ce n'est jamais simplement comme vivants que nous voyons ou *lisons* des monuments, c'est toujours aussi comme mortels. A certaines époques des personnes s'identifiant à des castes ou à des groupes dirigeants peuvent avoir frémi devant des ruines antiques. Ne leur rappelaient-elles pas l'inexorable fin des cycles de la domination? la mort certaine du "rêve éveillé" de la jouissance du pouvoir? On imagine qu'une telle expérience d'un sublime pathétique n'a pas toujours favorisé l'attitude de conservation. Une ruine, c'est un peu comme un chat noir ou un vendredi 13. Elle peut constituer l'allégorie consolante d'un "décadentisme". Mais se renverser, de manière "révolutionnaire", en symbole d'un monde ancien heureusement et définitivement, s'efforce-t-on de croire, révolu. Ou être idéologiquement restaurée, comme par exemple dans les pratiques artistiques du troisième Reich, par la création de pastiches contemporains, gages illusoire d'une destinée "historiale" et façade commode pour dissimuler la nature criminelle d'un tel "destin". Décadence, révolution, restauration : trois usages possibles de la ruine.

*Les Bergers d'Arcadie*, de Nicolas Poussin, nous accompagnerait plus sûrement dans une méditation sur le sens du monument. Tombeau et écriture, le monument qui émeut les bergers leur parle d'Arcadie, terre

d'avant cette *crise permanente* que révèle toute civilisation et sans laquelle il n'y aurait ni histoire ni conscience historique.

A l'origine de toute volonté de faire trace il y aurait la protestation contre cette finitude que découvrent l'intelligence et la sensibilité. L'appel à la présence, le sentiment de la familiarité avec les êtres et les choses, le plaisir même de la nomination, sont toujours hantés par cette sourde résistance à la disparition et à l'effacement. Rien ne s'appelle en présence qui ne soit une protestation contre le pouvoir de Chronos. L'intensification de la présence est une dramatisation de ce que la mort a déjà marqué de son sceau. L'homme serait, parmi les animaux, celui dont l'angoisse de la disparition, de l'absence, de l'effacement s'avive de cela même qu'il a appris à mettre en oeuvre pour leur résister. Il n'y a pas à craindre une quelconque contamination des "forces vitales" par des "forces létales". L'attitude affirmative - la joie tragique nietzschéenne - suppose le sentiment de la perte. Dans la mesure où rien qui ne soit un appel à la présence ne soit pas en même temps une protestation contre l'absence il est commode et facile de ne regarder que celle-ci. A quoi bon lire ce roman, assister à cette pièce de théâtre, entendre cette sonate puisqu'il s'agit après tout d'aller à leur fin. Commencer ne vaudrait pas la peine. On ne voit pas, dans ce phillistinisme, que d'aller à cette fin est déjà une victoire remportée contre la peur et contre l'absence. C'est une manière de voir la fin en face. Pour s'élancer à nouveau.

a) Sur la provenance latine du mot.

Le dictionnaire de la langue française plus haut cité rappelle en outre que le mot provient du terme latin *monumentum* lui-même issu de *monere* et signifie : "faire penser, faire se souvenir de." Ce verbe *monere* contient la racine *men* - qui signifie quelque chose de mental, de pensé; une activité pensante. Cette racine est présente dans des termes comme *mental*, *moniteur*, *monstre*, *prémonition*. Le monument fait penser à quelque chose qui n'est plus ou qui n'est pas là. Et il le fait dans un espace qui semble ne jamais pouvoir être confiné dans le seul espace privé. On peut imaginer, certes, des monuments privés. Mais, et pour autant qu'un monument suppose toujours une relation entre au moins deux personnes,

l'une présente et l'autre absente, la logique du monument est d'investir la spatialité et, de ce fait, de s'exposer à un public. En lui se cristallise l'expérience d'autrui en ce qu'elle est déjà, en présence de cet autrui, une expérience irréductible à une représentation et à une intuition sensible. Autrui ne se laisse jamais confiner dans un espace de contact et de perception. Du même coup il a toujours ouvert celui-ci à une spatialité non physique. Penser à autrui c'est toujours déjà penser dans la perspective d'une telle spatialité impossible à confondre avec une géométrie naturelle. Qu'un simple monticule, qu'une stèle, qu'un tombeau somptueux puisse faire penser à quelqu'un qui n'est plus là suppose un tel espace où il ne suffisait pas de repérer ou d'éprouver des positions physiques et des sensations. Il faut bien que l'expérience d'autrui ait "scandalisé" ou "paradoxé" de manière originale l'espace naturel pour qu'un fragment de celui-ci puisse signifier son absence et lui rendre hommage. Si le monument fait penser à autrui, c'est qu'autrui m'a fait penser. Si le monument est une chose qui peut me faire penser à autrui n'est-ce pas parce que c'est autrui qui, en ouvrant une spatialité non naturelle, m'a fait penser?

Si nous nous souvenons que le mot *penser* dérive de termes signifiant *pendre* et *peser* et veut dire originairement, dans un sens pratique, *contrebalancer*, *réfléchir*, *juger*, *apprécier* il est remarquable que *monument* désigne des choses qui impliquent une nuance du *penser* qui ne semble pas présente dans l'aire sémantique originaire du mot. La pensée à laquelle le monument donne lieu est une pensée qui est moins sollicitée à peser et à soupeser qu'à se *souvenir*. C'est une pensée remémorante ou de remémoration. Certes ce dont nous sommes sollicités à nous souvenir par le monument est supposé mériter et être digne d'une telle remémoration et donc avoir été pesé, pensé et apprécié à sa juste valeur. Il reste que la pensée formée à l'ombre du monument est souvent plus invitée à se recueillir parce qu'une absence la touche ou la concerne en quelque manière qu'à prononcer un jugement et à fonder une appréciation. L'abus de monument, c'est-à-dire quand le monument devient un argument au service d'une propagande, peut entraver la faculté de juger en la paralysant. On a vu, de tous temps, des révoltes prendre pour cibles des monuments jugés porter atteinte à l'intégrité identitaire ou prôner hypocritement des

valeurs non respectées par ceux-là même qui s'en réclamaient. Il est cependant légitime de se demander, compte tenu du fait que la pensée évaluatrice procède de valeurs qu'elle ne peut se permettre de discuter constamment, si elle ne suppose pas précisément des sites et des sources qu'elle peut rejoindre en vue de recueillir ce au nom de quoi elle pèse et pense. Le monument serait un tel lieu de recueillement. Il s'imposera alors de penser ce qui l'apparente et le différencie du monument strictement religieux. Comme il nous faudra nous interroger sur le fait que la pensée du souvenir ne peut se satisfaire de la pure et simple évocation de faits bruts mais aime avoir recours au fabuleux, au légendaire, au mythe et plus simplement à la beauté. La mémoire humaine a une signification existentielle : il lui faut parfois être autant événement que simple rappel. La pensée est toujours pensée en vue d'un monde et celui-ci ne peut être simplement dit : il lui faut aussi être construit et vécu.

b) Sur la signification grecque d'une origine indo-européenne.

Si beaucoup de dictionnaires usuels font référence à l'origine latine "monumentum" il n'y en pas, semble-t-il, pour évoquer la manière grecque de dire "monument". Elle ne laisse pourtant pas d'être instructive. Elle implique elle aussi l'idée de mémoire. D'autre part la terminologie grecque n'est pas phonétiquement contradictoire à l'entente romaine. L'archéologie d'une origine indo-européenne restera cependant ici à l'état d'ébauche.

Le premier mot rencontré pourrait être *mnéma*. Il signifie :

- I. Signe pour rappeler un souvenir.
  1. Emblème ou monument commémoratif.
  2. Tombeau.
- II. Souvenir.

Le monument est donc de l'ordre du *mnéma*.

*Mnémeion, mnémé, mnémonéo, mnémosunos, mnémon, Mnémosyné, mnesteuo...* constitue une série remarquable de termes.

Soulignons :

*Mnémeion* : I. Souvenir.  
II. Signe pour rappeler un souvenir, monument commémoratif.

*Mnémosyné* : Mère des Muses.

*Mnémé* : I. Mémoire, souvenir.  
1. Action de se souvenir.  
2. Le souvenir lui-même, ce qui reste dans l'esprit.  
3. Faculté de se souvenir, mémoire.

II. Mention, faire mention de quelqu'un ou de quelque chose.

III. Signe ou objet pour rappeler un souvenir.  
1. Prescription, précepte.  
2. Documents, archives.

*Monument, monumentum, mnémeion* sont trois mots respectivement français, latin et grec pour signifier l'idée de signes appropriés à la volonté de transmettre le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose.

Il n'a pas été inutile de faire apparaître quelques-uns des termes de la série à laquelle appartient *mnéméion*. C'est un mode même de la pensée qui est en jeu. Le mot grec *mnesteuo* signifie ainsi *penser à, désirer* et peut être employé par exemple pour désigner le mariage. Le monument serait l'expression concrète, publique, de ce avec qui une *alliance* est contractée. Pour le moins, et pour autant qu'elle associe la durée et le souvenir, l'idée de monument met-elle en jeu une notion de fidélité et de continuité dans la reconnaissance. En cela le monument est une alliance. Celle-ci n'est pas toujours spontanée et peut reposer sur l'obligation et la soumission. Mais le

fait de respecter bon gré mal gré les monuments est toujours révélateur de ce avec qui un groupe se trouve allié, voire du jeu des alliances qui le définit. La protection des monuments d'un patrimoine national est une mise en oeuvre concrète d'une notion d'alliance agissante au nom du sentiment national. L'existence d'un patrimoine mondial signifie bien, du reste, que la terre peut ne pas être qu'une aire de rivalité entre nations mais, au contraire, le lieu d'alliances inter-nationales.

Nu, sans ses compléments antiques et sa diversité de nuances, le mot aurait menti par omission. Mais un mot, même dans ce cas, n'est qu'une désignation. Il renvoie à un concept dont Riegl a esquissé la genèse et décrit la structure. Nous verrons que là aussi, à être nu, le mot aurait pu mentir.

;





## 2. Du nuage à la palette : huit colonnes pour un portique

La logique classique analyse les propriétés des concepts en termes d'*extension* et de *compréhension*. La compréhension se définit par les traits essentiels, abstraits des choses, que le concept réunit en vue de permettre leur identification et leur classification. Le concept de *chas* "trou percé à l'extrémité d'une aiguille à coudre" réunit deux caractères compréhensifs qui permettent de distinguer le *chas* de tout autre chose. C'est un *évidemment sans fond*, un *trou*, et ce trou est *percé à l'extrémité d'une aiguille à coudre*.

Ces deux caractères permettent de comprendre ce qu'on appelle *chas* et, par conséquent, de le distinguer de toute autre chose, non seulement de l'animal au nom homonyme, mais surtout de tout autre type de trou. Le *chas* n'est ni une tombe ni un puits. C'est, parmi les trous, un trou relativement petit, sans fond et permettant à une aiguille de transporter du fil à travers des tissus ou des peaux.

L'extension désigne l'ensemble des êtres ou des choses auxquels s'applique la compréhension du concept. Le concept de *chas* a par exemple pour extension l'ensemble de tous les trous percés à l'extrémité des aiguilles à coudre et cela quelque soit la matière de celles-ci, bois, ivoire, os ou métal. Plus la compréhension d'un concept est grande, c'est-à-dire comprend un grand nombre de caractères, plus l'extension se réduit. Je peux former par exemple le concept de *chas rond*. Le caractère "rond" s'ajoute ainsi aux caractères "évidement sans fond" et "percé à l'extrémité d'une aiguille à coudre". Ce concept de *chas rond* ne s'appliquera qu'à un nombre plus restreint de cas. Il y a moins de chas ronds que de chas tout court, beaucoup étant ovales ou en formes de fentes. Il est possible de définir un concept encore plus compréhensif, encore moins général et possédant une extension très réduite. Ce serait le cas si, par exemple à l'occasion d'une fouille archéologique, j'étais conduit à faire une fiche portant la mention "chas ronds percés dans les aiguilles en os du carré de fouille numéro 23!" Cette fiche suppose d'ailleurs que je m'intéresse plus aux chas et à la technologie du percement qu'aux aiguilles elles-mêmes.

Des auteurs contemporains ont remis en cause la théorie classique de l'abstraction et de la conceptualisation. Ernst Cassirer a ainsi proposé de substituer à l'empirisme linguistique une théorie du concept qui repose sur l'idée mathématique de fonction. Si ce n'est pas le lieu d'en discuter observons cependant que, dans l'approche proposée par Riegl, il y a l'hypothèse d'une correspondance - et comme une "fonction" - entre la dimension "logique" du concept et sa dimension "ontique", bref une ontologie du concept. Toute manipulation en extension et en compréhension du concept est une abstraction et par conséquent exprime quelque chose de la chose. A la réserve près que la chose semble avoir évolué progressivement de la plus grande compréhension à la plus grande extension comme si le domaine "ontique" s'était programmé sur une "logique" du concept. La question peut déjà être posée de savoir si la rationalité rieglienne exprime adéquatement une situation universelle ou si elle n'est, tout en ne se fermant pas à cette universalité, que la construction d'un monde (parmi d'autres possibles) pour lequel le *logos* est central. Le premier cas supposerait que c'est à l'instar d'une loi fondamentale que le concept relève à la fois de la variation interne (plus ou

moins de compréhension et d'extension) et de l'abstraction. Le deuxième cas s'interrogerait sur la consistance d'un monde où le concept figure plutôt comme une fonction.

Rappelons également que le concept de chas a une pluralité de noms. Il s'appelle *chas* en français mais *eye* en anglais. Il pourrait porter un simple numéro dans une classification logique. *Chas* s'est écrit de fait avec des "0" - le courant ne passe pas - et avec des "1" - le courant passe - dans les réseaux électroniques du traitement de texte qui a été utilisé pour la rédaction de ce travail. Certains mots conservent aussi dans leur forme des traces d'appellation en provenance d'autres langues que celle de leur utilisateur. C'est le cas de *monument* avec *monumentum* et *mnémeion*.

#### A. Le concept de monument du point de vue extensif.

La théorie classique du concept sert donc à Riegl non seulement de cadre logique d'exposition mais aussi de modèle ontogénétique. Si nous pouvons décrire de manière pertinente et commode le réel du monument c'est que ce réel lui-même obéit dans sa genèse au mouvement du concept vers une plus grande extension. Certes ce réel n'est ni naturel ni sauvage. Il s'est développé comme sous la poussée d'une spiritualisation croissante de l'environnement; il n'est donc pas étonnant que nous retrouverions en lui la marque du "Begriff".

Pour la commodité de notre propre exposition nous proposons tout d'abord une présentation quelque peu formelle de la théorie rieglienne. Nous considérerons ainsi qu'il existe trois "espèces" fondamentales de monuments. Elles sont certes apparues historiquement selon un ordre que nous décrirons plus loin mais il est possible de les considérer d'entrée de jeu en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Ces monuments sont : les *monuments intentionnels*, les *monuments historiques* et les *monuments vieux*. Ces monuments sont dits purs quand ils concrétisent la seule valeur de souvenance correspondante à savoir : la *valeur de commémoration intentionnelle*, la *valeur historique* et la *valeur de vieillissement*.

Autrement dit :

1. Un monument (purement et simplement) intentionnel est un monument où se réalise l'unique *valeur de commémoration intentionnelle*. (VCI)

2. Un monument (purement et simplement) historique est un monument où se réalise l'unique *valeur historique*. (VH).

3. Un monument (purement et simplement) vieux est un monument où se réalise l'unique *valeur de vieillissement*. (VV).

Ces cas existent et nous montrerons qu'ils facilitent la compréhension de certaines caractéristiques des *valeurs*. Les monuments font l'objet de cultes et de soins parce qu'ils expriment des valeurs constitutives de la mémoire. Celle-ci n'est pas seulement qu'un geste mental, intérieur et pensant de rétention, il lui est nécessaire de s'exprimer et de se concrétiser dans une culture d'objets. Une des motivations de l'interrogation éthique tient au fait qu'il est tout aussi légitime de s'inquiéter de la disparition de ces objets que de leur éventuelle inflation. Ces valeurs de mémoire, ou de souvenance, sont au nombre de trois. *Un monument peut donc exprimer plusieurs de ces valeurs en même temps*. La théorie énonce par ailleurs qu'il y a un processus historique d'engendrement de ces valeurs. Il est possible de retracer schématiquement ce processus :

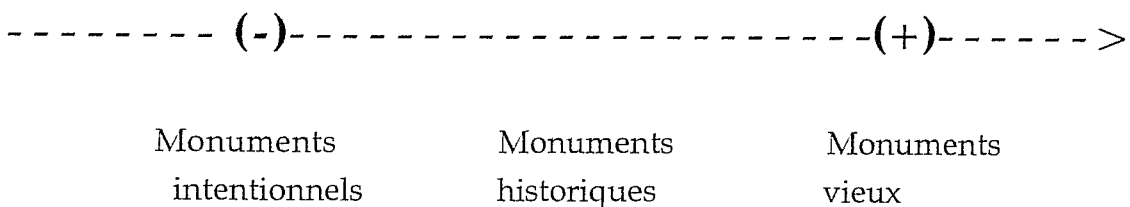
1. Les monuments intentionnels sont les monuments originaires. Sans eux il n'y aurait jamais eu de monuments.

2. Les monuments intentionnels favorisent l'apparition des monuments historiques. Les monuments historiques sont nécessairement plus nombreux que les monuments intentionnels.

3. Les monuments historiques à leur tour favorisent l'apparition des monuments vieux. Ceux-ci, à leur tour, sont nécessairement plus nombreux que les monuments historiques.

C'est volontairement que je me suis abstenu de donner dans l'immédiat une définition des trois valeurs *intentionnelle*, *historique* et de *vieillesse*. Remarquons tout d'abord ceci qu'au fur et à mesure où apparaissent les diverses sortes de monuments leur nombre respectif s'accroît. Le mouvement historique d'ensemble suit donc bien une courbe d'extension croissante. Le concept de monument, au fur et à mesure qu'il évolue, conquiert une extension de plus en plus grande. Un nombre de plus en plus important d'objets semble ainsi pouvoir exprimer une des trois valeurs qui fondent la monumentalité du monument. Il convient de souligner que la sorte la plus récente n'empêche nullement la plus ancienne de se renouveler. Ainsi aujourd'hui où existent des monuments vieux peuvent toujours se *créer* des monuments intentionnels et, *a fortiori*, se *constituer* des monuments historiques.

Ce diagramme illustre l'extension croissante du concept de monument :



Cette extension est le résultat d'un processus de généralisation croissante de l'idée de monument. Un plus grand nombre de choses se trouvent faire l'objet d'une valorisation en terme de souvenance. Il y a davantage de monuments vieux qu'il n'y a de monuments historiques et ceux-ci sont eux-mêmes en plus grand nombre que les monuments intentionnels. Ils apparaissent historiquement dans l'ordre et cependant n'empêchent nullement des monuments de sortes constituées antérieurement d'apparaître. C'est au reste sur cette propriété que se fonde notre propre présentation. Pour mémoire nous pouvons écrire ceci sous cette forme :

Monuments Intentionnels < Monuments Historiques < Monuments Vieux

Nous parlons du monument. En réalité il existe trois espèces fondamentales de monuments et cela au regard de la valeur qu'ils expriment. D'un point de vue quantitatif une espèce se caractérise par le nombre plus ou moins grand d'individus subsumés par lui que dans les autres espèces. Ainsi l'espèce "monuments historiques" est plus nombreuse que l'espèce "monuments intentionnels" et moins nombreuse que l'espèce "monuments vieux".

Apparues dans l'ordre génétique I-->H-->V les espèces antérieures I et H sont des conditions pour les espèces postérieures H (par rapport à I) et V (par rapport à I et H). Le processus est borné en I par le fait que cette espèce I, originaire, est du point de vue du concept capable de la plus grande compréhension (et de la plus petite extension); et en V par le fait que cette espèce V est capable de l'extension la plus grande (et de la compréhension la plus petite). Le monument intentionnel est en ce sens le "monument-source" tandis que le monument vieux serait le "monument-estuaire".

Cette description est aisément illustrée intuitivement par ceci qu'il est possible d'imaginer d'une part un monument intentionnel possédant une dimension publique très étroite mais chargé de souvenirs et d'émotions très intenses pour un nombre réduit de personnes; d'autre part un monument vieux dont la signification en termes de compréhension est presque nulle - il peut s'agir par exemple de la ruine d'un château dont on ne sait rien - mais qui reste suggestif pour un nombre très grand de personnes.

La petite tombe du chien Médor de madame ou de monsieur X nous laisse totalement indifférent alors que cette ruine nous plonge dans la méditation. Les maîtres du chien défunt ont une compréhension très grande du "concept". La compréhension du promeneur étranger restera toujours très faible. Il se sentira difficilement concerné par le monument. En ce sens ce promeneur contribue à limiter l'extension "vécue" du concept. La ruine d'un château, au contraire, et alors qu'il ne sait rien de l'histoire de ce château, peut être d'une grande force suggestive sur ce même promeneur. Si donc nous tenons compte de l'expérience vécue, et non pas seulement de la signification formelle du concept, le monument vieux semble être le monument capable de retenir l'attention avec un minimum de compréhension. Ce dont le monument intentionnel "A

Médor" est apparemment incapable. Grâce à la généralisation de l'idée de monument l'extension pensée ici en termes de reconnaissance de la valeur du monument n'est plus directement fonction de sa compréhension. L'ancienneté qui, peu à peu, parvient malgré tout à gagner sur le monument intentionnel favorise une forme de compréhension qui sans elle n'existerait pas. Cette tombe, d'une personne que je n'ai jamais connue, parvient ainsi à me toucher. Plus le monument s'approche du monument purement et simplement vieux plus quelque chose de lui peut faire sens et mobiliser l'affectivité.

Les trois espèces fondamentales du monument se sont succédées selon l'ordre d'une évolution que Riegl pense comme une genèse. C'est pour cette raison que l'unité du concept est sauvegardée. Quand il change de sens il ne change pas radicalement de nature. Dans tous les cas, en effet, le monument réalise une *valeur de souvenance*. C'est le développement même de la civilisation qui se refléterait dans ce processus de conquête de l'espace de la mémoire dont témoigne l'évolution du concept.

Le problème étant de prendre connaissance d'une histoire du monument conduisant à sa compréhension actuelle il était pour ainsi dire naturel de prendre appui sur les deux variables du concept, l'extension et la compréhension. Le point de vue quantitatif et extensif que j'ai commencé par adopter permet de mettre en évidence la détermination logique de l'approche rieglienne. Elle permet aussi de s'interroger sur le fait que si les monuments sont actuellement en nombre important ce n'est pas la conséquence de l'accroissement d'une seule espèce. C'est aussi parce que d'autres sortes de monuments sont apparues et qu'elles sont nécessairement plus nombreuses que la classe des monuments originaires.

#### B. Le concept de monument du point de vue compréhensif.

Après le point de vue extensif il faut maintenant adopter le point de vue compréhensif et se demander avec Riegl : *Qu'est-ce qu'un monument intentionnel? Un monument historique? Un monument vieux?*

α). Le monument intentionnel.

Le public des architectes et des étudiants en architecture a souvent beaucoup de difficultés à comprendre ce qu'est un monument intentionnel. S'ajoute au peu de familiarité, par ailleurs compréhensible, qui est la leur de cette culture apparemment désuète du monument intentionnel le fait que l'expression désignerait le fait même de toute création architecturale - un projet est par définition "intentionnel" et cherche souvent à être un monument - ajoute à la confusion. L'oeuvre architecturale se distingue de l'objet ordinaire par des intentions et le "monument intentionnel" serait une oeuvre qui se signale par la qualité et la pertinence de celles-ci. Le siège de la chaîne télévisuelle Canal + étant l'oeuvre de Richard Meier, célèbre architecte américain, serait par exemple un "monument intentionnel". Le créateur a fait une oeuvre d'exception - c'est alors un *monument* - au nom même d'intentions architecturales fortes sur l'espace et sur la ville - et c'est donc un monument *intentionnel*.

L'oeuvre de Richard Meier est sans doute un monument, mais ce n'est pas un monument intentionnel au sens précis et rigoureux que donne Riegl à ce mot. *Intentionnel* signifie en fait le caractère d'une oeuvre qui est conçue avec l'intention précise de perpétuer un souvenir, plus exactement de perpétuer un souvenir qui ne se réduit pas au souvenir de cette oeuvre. L'oeuvre a été faite en vue de cette perpétuation. C'est pourquoi elle est un monument intentionnel. C'est intentionnellement qu'elle a été pensée et conçue comme un *mnéméion*, comme un *signe* destiné à rappeler quelque chose *qui ne se confond pas avec elle*.

On peut certes admettre qu'il y a des oeuvres qui sont des célébrations de l'architecture, voire des "auto-célébrations", mais nous ne voyons pas ce que nous gagnons, outre une perte évidente de modestie, à brouiller les pistes. Celles-ci sont faites pour être brouillées, soit, mais nous avons d'abord et surtout besoin d'une carte. Un bel édifice, une école ou un magasin par exemple, n'est pas un monument intentionnel dans la mesure où il n'est pas conçu avec l'intention précise, évidente et ostentatoire de commémorer un souvenir. Qu'un lycée porte le nom d'un grand écrivain ou d'un grand peintre n'en fait pas non plus un monument intentionnel.



C'est le nom, et peut-être la plaque posée à l'entrée du lycée, qui joue à lui seul le rôle de monument intentionnel. Par contre le monument à la déportation que l'architecte Pingusson a réalisé dans l'île de la Cité est un monument intentionnel. Il a été conçu avec l'intention, dès l'origine du projet, de favoriser le souvenir et la commémoration d'un événement.

Nous allons donner maintenant, puis examiner, la définition du monument intentionnel produite par Riegl.

"Par monument, au sens le plus ancien et le plus originaire du terme, on entend une oeuvre de la main humaine érigée dans le but précis de maintenir toujours présents et vivants, dans la conscience des générations futures, des actes ou des destinées particulières (ou un ensemble de telles actions et destinées). Il peut s'agir soit d'un monument de l'art, soit d'un monument écrit selon que l'événement à immortaliser est porté à la connaissance du spectateur par l'unique moyen d'expression des arts plastiques ou par le recours à une inscription. Le plus souvent les deux genres sont associés à égalité d'importance. L'érection et l'entretien de tels monuments intentionnels peuvent être constatés dès les premiers temps connus de la culture humaine et n'ont en rien cessé de nos jours."<sup>1</sup>

Le fait de remonter le plus loin possible dans la généalogie du monument ne nous fait pas accéder à un sens qui n'aurait plus cours. Les premiers monuments de l'humanité sont des monuments intentionnels et l'édification, ou la composition de tels monuments est encore de nos jours une réalité. Le monument intentionnel est un "originaire persistant". Notons que les monuments intentionnels peuvent être des monuments d'écriture. Nous donnons tout son sens à l'expression "Il peut s'agir d'un monument de l'art ou de l'écriture" et nous ne limitons pas l'écriture aux seules inscriptions susceptibles d'accompagner une oeuvre plastique. La chanson de Roland est en ce sens un monument intentionnel. La biographie d'un peintre ou d'un homme politique peut être conçue comme un monument intentionnel. Un arc de triomphe est un monument intentionnel : il célèbre une action et des acteurs déterminés. Des

---

<sup>1</sup> Riegl A., *Le culte moderne des monuments*. Cf. *Le temps du monument*, Volume II, page 595.

inscriptions peuvent par ailleurs individualiser l'hommage et spécifier l'action que l'édifice cherche à immortaliser. De nombreuses oeuvres cinématographiques sont des monuments intentionnels et combinent une pluralité d'expression artistique : l'architecture, le théâtre, la peinture, la musique. Le cinéma a recours également à l'écriture non pas uniquement dans le sens où des scénarios sont écrits, soit à partir de canevas, soit à partir d'oeuvres littéraires préexistantes : un équivalent des inscriptions que l'on trouve sur un arc ou sur un tombeau existe qui fixe les références du souvenir. Elles sont gravées sur des objets, insérées dans des répliques, fixées sur des cartes, évoquées par des noms. *Cheyenne Autumn*, de John Ford, est un monument intentionnel. *La passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer, est aussi un monument intentionnel. *Shoah*, de Jacques Lanzman est un autre monument intentionnel. La capacité d'audience du cinéma est sans doute à l'origine de l'existence de tels monuments intentionnels. En 1905 il n'était encore qu'un divertissement forain et nul ne songeait à lui appliquer ce que Victor Hugo a dit à propos de la littérature dans son rapport à l'architecture : "Ceci tuera cela!"

Soulignons la manière avec laquelle, dans cette définition, Riegl détermine le but qui spécifie le monument intentionnel. Il s'agit bien de "conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre)."

Nous acceptons cette définition du but mais il nous semble qu'il s'impose d'en problématiser les termes. Cette définition est celle, tout d'abord, du but avoué. Non seulement il y a nécessairement des choix opérés quant aux actions et aux destinées dignes de remémoration - ces choix sont des enjeux et peuvent faire l'objet d'âpres discussions - mais il serait naïf d'imaginer que le but réel est uniquement de l'ordre de la souvenance d'un quelque chose ayant eu lieu. Le choix, la détermination de ce qui est digne de remémoration est inséparable d'un système de valeurs qui implique directement le "présent" et les acteurs qui, dans ce "présent", se confrontent, s'allient ou s'opposent. Certes le conservateur considère des monuments "objets" et sa tâche n'est pas de réécrire l'histoire ou de tenir une sorte de jugement dernier sur les "mobiles". Mais le cas encore d'actualité des monuments légués par l'ancien pouvoir soviétique montre

que la pratique même de conservation ne peut s'abstraire totalement d'un présent où prend sens une certaine politique de la mémoire. La volonté de conservation, compte tenu de la "chaleur" des situations à propos desquelles elle s'exprime, ne peut se distinguer aisément de la volonté d'édification originelle. Ce cas montre précisément à quel point une politique de la mémoire est aussi une politique tout court, à quelque point l'organisation d'une remémoration ne peut être séparée de la situation contemporaine. Quand les situations sont "refroidies" - y compris quand les destructions vengeresses ont fait leur oeuvre - quand la conservation n'a plus aucun rapport direct avec les données politiques vivantes d'une société, il devient plus facile au conservateur de trouver la sérénité. Nous verrons qu'il y a de grandes chances pour que le monument intentionnel ait alors changé de statut.

Il y a un western de John Ford, *Massacre à Fort-Apache*, qui pose de manière remarquable cette question de la souvenance. Le réalisateur nous dit : "Voilà comment je pense que les choses se sont réellement passées". Un général, qui est en réalité une réplique du général Custer, y est montré comme fou et incompétent. Mais le film se termine en montrant au spectateur le point de départ de la transfiguration légendaire de l'événement. Nous sommes déjà - nous y sommes depuis longtemps - dans le bluff, dans la propagande, dans la mystification. Le général Custer devient, pour servir la cause de la colonisation de l'Ouest, un héros et un modèle pour la jeunesse. Il a ses statues, ses pages de gloire dans les manuels d'histoire, bref, ses monuments intentionnels.

En tant qu'historien le conservateur travaille sur des documents dont il doit respecter et entretenir l'intégrité. Mais l'histoire ne peut faire l'économie de l'analyse de la transfiguration du réel toujours à l'oeuvre dans les récits. Un monument intentionnel est une sorte de récit qui ne se contente jamais d'évoquer une réalité plus ou moins lointaine, mais qui témoigne aussi de la manière dont tel ou tel groupe regardait, évaluait, sélectionnait, transfigurait cette réalité. Véracité et fausseté sont des enjeux qui traversent nécessairement toute politique de la mémoire. Et il n'y a pas de monument intentionnel qui ne suppose un arrière-plan politique. Sur le thème *Règlement de comptes à OK coral* un certain nombre de westerns ont par exemple magnifié des personnages que la critique historique a

identifié comme de pâles et lâches truands. L'intention du monument peut en cacher une autre. Par exemple, dans tel monument intentionnel romain, le vainqueur peut, pour des mobiles politiques évidents, avoir voulu ennoblir et magnifié le courage du vaincu. Si le réel fait souvent se dissoudre les constructions fantasmatiques avec lesquelles on se le représente, cette épreuve de vérité disparaît tout aussi rapidement sous de nouvelles et incessantes constructions. Les tactiques et les stratégies d'alliance sont centrales et le prix à payer s'évalue souvent en termes d'*arrangement* avec le réel. Nous avons vu qu'il existe un terme grec, proche de "monument", et qui signifie "alliance". Se souvenir c'est souvent se souvenir avec qui et contre qui on est. Le monument fait pacte, qualifie ou qualifie les termes de l'alliance. C'est pour avoir voulu édifier un monument intentionnel à la mémoire de son frère qu'Antigone périt et que Créon, saisi par la contradiction entre loi du coeur et loi de raison, se suicide, tuant en lui cette part d'humanité égarée et devenue, sous l'action du poison du pouvoir, aberrante et monstrueuse.

"... Conserver toujours *présent* et *vivant* dans la conscience des générations futures le souvenir..." L'édification de monuments intentionnels apparaît bien comme une *technique* destinée à lutter contre une des causes de l'oubli, à savoir, l'éloignement progressif dans le temps des événements, éloignement qui s'accompagne de la disparition des témoins.

Ce dont on désire la remémoration est estimé constituer une condition d'existence d'un groupe donné selon un principe de la plus grande valorisation. Il ne suffit pas d'être, il faut aussi être selon un projet de réalisation. L'héroïsation ou/et la sanctification d'actions et d'acteurs fournit comme une thématique pour les rêves collectifs. L'histoire se faisant du jeu incessamment renouvelé des alliances la remémoration instaure une perspective temporelle, une profondeur de temps permettant la mobilisation dynamique des identifications. "Nous sommes cela et en vue de cela" semble dire tout monument intentionnel au groupe qui se reconnaît en lui. En nous affirmant capables de souvenirs - c'est-à-dire aussi capables d'oubli - nous affirmons en même temps notre implication dans le jeu du monde.

Le monument intentionnel est la première espèce de monument : le monument originaire et fondateur. Il exprime, il réalise une valeur de commémoration intentionnelle. C'est une oeuvre qui est faite pour qu'on se souvienne d'une certaine manière d'une action, d'une destinée ou d'un composé des deux. Le monument intentionnel est dit par Riegl *objectif*, c'est-à-dire que c'est l'oeuvre elle-même qui se présente à nous avec la mission de nous rappeler quelque chose qui a eu lieu. Ce n'est pas un regard ou un point de vue qui lui confère le statut de monument, c'est l'oeuvre elle-même qui, au plus près de sa fonction, proclame qu'elle est *monumentum*. C'est elle qui fait notre regard. Elle vient ainsi en lieu et place de l'événement originaire lequel comportait des acteurs et des témoins parfois confondus. En ce sens ce serait une forme de la *mimésis*. Ce n'est pas qu'elle doive reproduire l'événement originaire - la mimésis n'est au reste pas reproduction - mais elle doit être dotée d'un réel pouvoir de remémoration. Elle constituerait ainsi une telle imitation du souvenir des témoins originaires qu'elle devient elle-même souvenir, appréhendable et vécue comme souvenir par des personnes qui n'ont pas été impliquées directement dans l'événement. La perception et la compréhension du monument intentionnel est supposée être une telle imitation du souvenir originaire qu'elle devient elle-même *présence vivante* de ce souvenir dans la conscience des générations postérieures. On devine l'ambiguïté : la remémoration du souvenir originaire, qui se heurte à l'irréversibilité du temps et de ce fait ne peut être en aucun cas un vécu authentique de cet originaire, est tout autant remémoration de la constitution même du monument et des codes sur lesquels il prend appui. Nous aurons à nous demander s'il suffit, pour éclairer sinon dissoudre l'ambiguïté, de distinguer entre la valeur de souvenance et la valeur d'actualité.

Si nous admettons qu'est réellement "présent et vivant à la conscience" quelque chose comme une version de l'événement originaire prenons acte que celui-ci est aussi toujours l'"absent et mort" sur le fond duquel se déploie la mémoire. Le monument intentionnel nous conduit au coeur de l'énigme de la mémoire. Qu'est-ce, d'un quelque chose qui n'est plus, subsiste par son souvenir? Que dire du fait que ce souvenir prend la forme concrète d'objets, le monument étant bien une sorte de souvenir-

objet? Il symbolise, certes, la durée et la pérennité. Mais il n'est pas que cela. Il constitue surtout cette altérité par laquelle la spontanéité du Même, qui peut se satisfaire du sentiment du présent, trouve un point de résistance. Ce qui à première vue pourrait apparaître comme un pis-aller - jamais un monument ne saurait dire la douleur et encore moins ressusciter le passé - s'éclaire au contraire d'une dimension éthique essentielle. Le monument a quelque chose "d'autre" que l'événement originaire, que les témoins, que ceux qui reçoivent le message. C'est un passeur dont la chosalité vient mettre en résonance les cercles de l'altérité. Cette déficience, cette prétention aussi du monument peut alors faire que nous soyons saisis par l'altérité de l'autre. Nous avons vu cependant à quel point il était facile, au coeur du monument lui-même, que cette altérité soit étouffée par quelque mystification. L'éthique de la transmission est aussi exigence et vigilance critiques et ne doit pas croire qu'il est si facile de rendre "présent et vivant".

A la différence du monument intentionnel les monuments historiques et anciens ne sont pas objectifs mais subjectifs. Cela signifie qu'ils ne sont pas conçus à l'origine comme des monuments. Une simple paire de sabots, dans un musée, acquiert le statut de monument. Elle nous permet de nous remémorer un mode de vie disparu ainsi qu'une ancienne technique. Mais la paire de sabots n'a pas été conçue pour émouvoir ou intéresser les visiteurs d'un musée : elle a été taillée pour permettre à un homme de se mouvoir à l'aise sur un sol accidenté et souvent boueux. Le monument intentionnel dit explicitement et objectivement qu'il est fait pour permettre la remémoration de quelque chose de précis. Les monuments historiques et anciens supposent une extension de la remémoration qui déborde la remémoration d'une action et d'une destinée particulières. Avec ces deux catégories de monument la culture fait varier, dans le sens d'une généralisation plus grande, la fonction de remémoration attachée à des objets. Comment se définissent, pour Riegl, les monuments historiques et anciens?

β). Le monument historique.

Formellement parlant le monument historique est une oeuvre qui présente une valeur historique. Pour apprécier le point de vue de Riegl il

est nécessaire de comprendre que cette valeur historique s'est d'abord manifestée à l'évidence dans certaines oeuvres exceptionnelles. Devant la beauté du Château de Versailles nous sommes saisis par ce fait que l'édifice semble faire immédiatement la démonstration de sa valeur. On a beau, comme le remarquait Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, estimer que c'est beaucoup d'argent dépensé pour la gloire d'un roi et condamner moralement une telle réalisation, on peut esthétiquement parlant se laisser séduire. Ce château constitue une réalisation architecturale et paysagère d'exception. Nous le pensons aisément comme "monument historique" autant par son caractère de joyau que parce qu'il est le représentant unique et remarquable d'une histoire de la construction et de l'art d'Etat. Au reste l'appellation "monuments historiques et artistiques", que Riegl critiquera et rejettera, garde en mémoire ceci que nous ne faisons guère de difficultés pour considérer comme monuments des réalisations qui brillent par des qualités artistiques exceptionnelles. Cependant la valeur historique n'a précisément pas toujours ce caractère d'évidence. Elle est en réalité fonction de l'importance que revêtent les vestiges, et plus généralement toutes traces matérielles pour la compréhension du développement d'une branche quelconque de l'activité humaine. Ainsi des témoignages beaucoup moins brillant d'une activité artistique constituent, si ce sont les seuls dont nous disposons à propos d'un lieu et d'une époque, des monuments historiques dignes d'être conservés. Ce qui semble au reste aujourd'hui relever du simple bon sens suppose en réalité la constitution d'une "conscience historique". Voici comment Riegl définit la valeur historique et, partant le monument historique :

"Nous nommons historique tout ce qui un jour a été et n'est plus aujourd'hui. En accord avec les conceptions les plus modernes nous joignons encore à ce terme cette autre idée : ce qui a été ne pourra jamais plus se reproduire et tout ce qui a été forme un maillon irremplaçable et indéplaçable d'une chaîne de développement. Ou, en d'autres termes : tout ce qui suit est conditionné par ce qui lui est antérieur et n'aurait pu se produire effectivement comme tel si ce maillon plus ancien ne l'avait précédé. L'idée de développement est précisément au centre de cette conception moderne de l'histoire. Selon

ce point de vue moderne toute activité et toute destinée humaine à propos desquelles nous avons reçu un témoignage ou une information peut prétendre sans exception à la valeur historique : chaque événement historique est pour nous fondamentalement irremplaçable."<sup>1</sup>

Présente une valeur historique tout ce qui constitue un "maillon irremplaçable et indéplaçable d'une chaîne de développement". Il ne suffisait pas qu'à partir de la tradition humaniste se soit constituée la conscience de l'existence de mondes et de civilisations passés. Il fallait parvenir à penser quelque chose de ces états de crise profonde qui caractérisaient les périodes comprises entre des grands moments de l'histoire humaine. Les succès de l'évolutionnisme et la pertinence des hypothèses darwiniennes permettaient d'envisager ces "creux de vague" autrement que comme des catastrophes. Ces grands moments n'étaient plus seulement séparés, par exemple par des périodes de décadence, mais aussi unis et reliés par le travail sourd mais inexorable de la civilisation et de l'éternelle "renaissance". Le génie humain ne se lasse pas de vouloir "progresser" dans la voie de meilleures institutions, de techniques plus performantes, de connaissances plus exactes et plus profondes dut-il pour cela adopter des rythmes aux amplitudes amples et apparemment immobiles ou accepter qu'elles restent dans les limites permises par une "vision du monde". Il a bien fallu, par exemple dans la Chine classique, qu'apparaisse et se perfectionne l'acupuncture. On peut se lamenter sur la disparition d'un monde et ressentir de la nostalgie. Il n'empêche que quelque chose, toujours, tend à se reformer et à se développer. La condition humaine se reconnaît dans cette capacité à surmonter des *fins*. Elle peut le faire dans leur méconnaissance. Mais la nostalgie n'est pas nécessairement un obstacle pour s'impliquer dans une nouvelle progression laquelle présente toujours le caractère d'un processus qu'on ne peut jamais entièrement ni prévoir ni contrôler. C'est au reste la condition même de l'apparition du nouveau.

Il y a comme un postulat du développement. Ce qui est se développe. L'être est développement. Le ressentiment le plus amer nourri à l'encontre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 599.



d'une époque ne peut faire qu'il y ait toujours du "développement" même si celui-ci, aux prises avec des conditions difficiles, peut rester proche de l'état "germinal". La vision de l'art nazie n'a nullement empêché que s'épanouisse, certes au prix de l'exil mais à partir de "germes" constitués dans la société qu'elle prétendait dominer (et étouffer sous un modèle imposé d'art classique et éternel) pour mille ans, des oeuvres contemporaines magnifiques et importantes.

Un des paradoxes de l'art est que, en même temps qu'il contrevient au modèle progressiste des sciences et des techniques, il n'est jamais dans l'incapacité de mettre en cause des inerties, des résistances, des schémas acquis. Au reste son pouvoir de progression étant précisément indépendant d'une totalisation, il lui est possible d'exercer, en se dégageant de démarches convenues, une liberté corrosive et dérangeante. Un public peut se reconnaître dans son développement et l'investir symboliquement. Même si cela ne dure que le temps d'une génération.

La valeur historique d'une oeuvre est donc fonction, pour la branche d'activité considérée, de l'intelligibilité qu'elle introduit dans notre compréhension du développement de cette branche. Le principe est applicable à tous les domaines de l'activité humaine et l'art n'échappe pas à "l'atelier de l'histoire". Toute réalisation présuppose des réalisations "mères" dans lesquelles elle puise quelques-unes de ses ressources essentielles et peut devenir à son tour une telle référence. Qu'elle le devienne est une marque de succès. On peut accuser le musée d'être un endroit mort. Cependant il arrive que des oeuvres exposées soient réveillées par quelque artiste y trouvant pour lui-même, comme au cours d'un voyage, la nécessité de faire oeuvre et de voies nouvelles de création.

Aussitôt après avoir rappelé le sens originaire de la notion de monument, puis son acception historique, il répudie l'expression, encore en vigueur en Autriche au moment de la rédaction du *Denkmalkultus*, de "monuments historiques et artistiques". Il ne retiendra que celle de monuments historiques. La manière avec laquelle Riegl déconstruit la catégorie " monuments historiques et artistiques" est significative de la démarche du théoricien. Nous nous devons d'en souligner l'originalité et la portée.

Cette catégorie laisse entendre tout d'abord qu'il existe deux sortes de monuments : les monuments historiques d'une part et qui peuvent ne présenter aucun intérêt artistique; les monuments artistiques d'autre part, desquels on admet que la valeur historique est secondaire et s'efface devant leur gloire artistique. Les premiers seraient des témoins éventuellement ternes; les seconds ces joyaux évoqués en introduction.

Il est possible, selon cette catégorie composite, de classer "monument historique" une architecture du XIV<sup>ème</sup> siècle qui, par son austérité et sa massivité peut, en allant part trop à l'encontre du goût contemporain pour la légèreté, la transparence et la lumière, ne pas s'imposer à l'évidence sur le plan artistique. De même on considérera un palais baroque, beaucoup plus proche des goûts modernes, comme un monument essentiellement artistique pour lequel la perspective historique apparaît comme secondaire. Quoiqu'il en soit l'appellation "monuments historiques et artistiques" regroupait, dans le discours patrimonial en vigueur, les uns et les autres. Il n'empêche cependant, quand bien même permettait-elle d'aller au secours de monuments impopulaires sur le plan artistique, que l'expression est manifestement ambiguë puisqu'elle permet d'imaginer qu'il peut exister des monuments historiques sans aucune valeur artistique et des monuments artistiques sans aucune valeur historique! Certes l'appellation comporte une conjonction. Mais l'ambiguïté subsiste laquelle manifeste surtout une insuffisance en termes de "conscience historique". Les monuments artistiques sont perçus comme des oeuvres éternelles et c'est à ce titre qu'ils sont "historiquement" dignes de conservation et de soin. Ce platonisme spontané projette le joyau dans un univers mythique et le "fétichise".

L'argumentation de Riegl repose précisément sur l'affirmation selon laquelle tout ce qui est historique n'est jamais totalement dépourvu de valeur artistique et que toute valeur artistique apparaît nécessairement dans la perspective d'un développement.

"Il est ... important de voir clairement que tout monument de l'art est en même temps et sans exception un monument historique car il représente une étape déterminée d'un développement des arts plastiques dont il est rigoureusement impossible de trouver un

remplaçant absolument équivalent. A l'inverse tout monument historique est aussi un monument de l'art, car même un écrit aussi mineur qu'un feuillet en lambeaux portant une note brève et sans importance contient, en plus de valeur historique relative à l'évolution de la fabrication du papier, de l'écriture, des moyens matériels utilisés pour écrire toute une série d'éléments artistiques : la configuration extérieure du feuillet, la forme des lettres ainsi que la manière de les assembler. Certes ces éléments sont si insignifiants que dans la plupart des cas nous ne leur prêtons aucune attention : nous possédons d'autres monuments qui nous informent de choses approximativement semblables de manière plus riche et plus détaillée."<sup>1</sup>

D'une part l'avantage donné aux seules grandes oeuvres occulte ceci que l'homme est un *homo faber aestheticus*, au sens où tout ce qu'il fait est nécessairement toujours emprunt d'un désir, même élémentaire, d'art; d'autre part toutes les grandes oeuvres sans exception témoignent toujours d'un développement dont elles sont les maillons les plus brillants et parfois les seuls saillants. Ce n'est pas réduire leur importance que de les mettre ainsi en rapport avec une "chaîne de développement". Mais c'est rendre hommage à celui-ci que de reconnaître qu'on puisse en admirer quelques maillons extraordinaires. Lorsque Picasso déclare par exemple que "la photographie a libéré la peinture", non seulement il accueille comme une chance pour l'invention formelle ce que beaucoup d'artistes ont perçu comme une compétition technico-scientifique déloyale dans le champ de la représentation (et du commerce des images), il affirme aussi tout ce que son propre génie doit ainsi à certains maillons du développement de la production des images. Précisément, et ce n'est pas rien, une libération.

La distinction il est vrai conciliante opérée par l'ancienne dénomination est sans fondement car tout monument artistique est un monument historique, et tout monument historique est un monument artistique. Mais quel terme, d'*historique* ou d'*artistique* doit-on retenir pour qualifier sans ambiguïté les monuments classables dans un patrimoine et qui sont tout à la fois historiques et artistiques? Le choix s'impose car

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 601.

l'expression en vigueur banalise une ambiguïté révélatrice d'une notion d'histoire manquant de rigueur. Nous devons retenir, pour désigner un même ensemble, un terme qui n'implique pas une évidence que ne sauraient manifester certains éléments de cet ensemble. Le terme "artistique" est à proscrire car les éléments artistiques, toujours existants, d'un monument historique ne s'imposent pas nécessairement à l'évidence. Comment appeler un feuillet de comptes, ou une locomotive à vapeur, pourtant riches tous deux en informations stylistiques, un "monument artistique"? Tous les monuments historiques ont une valeur artistique. Ce que semblait méconnaître l'ancienne dénomination. Quant aux "monuments artistiques" ce sont en réalité des *monuments de l'histoire de l'art*.

"... le monument nous apparaît comme un maillon indispensable dans la chaîne de développement de l'histoire de l'art".<sup>1</sup>

Les "monuments artistiques" ne sont pas les seuls à posséder une valeur artistique. Tout monument historique possède une telle valeur et est en ce sens un "monument artistique". Mais il n'est pas nécessairement un monument d'une *histoire des arts*. C'est ce qui serait suggéré si nous décidions de l'appeler "monument artistique". Par contre les anciens monuments "artistiques" au sens fort, deviennent des monuments de l'histoire de l'art, c'est-à-dire des exemples d'activités où la recherche des valeurs artistiques est principale et *semble* avoir subordonné toutes les autres. Certaines oeuvres, reçues actuellement comme des oeuvres d'art, n'ont pas été nécessairement conçues dans ce but. Leur finalité principale peut avoir été magique, ou religieuse, et leur valeur artistique s'être constituée une fois exilées de leur fonction originale. Leur éloignement dans le temps et l'espace se solde ainsi par un renversement de leur dispositif valoriel.

Le concept d'une *histoire de l'art*, en s'imposant, permet d'inclure les monuments artistiques dans l'ensemble plus vaste des monuments historiques. L'art est perçu comme une des branches de l'activité humaine et tout monument est un maillon indispensable à la compréhension de son

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 603.

développement. L'appellation "monuments historiques" suffit et s'impose pour désigner l'ensemble des objets visés par l'ancienne expression. Les monuments artistiques (au sens fort) sont devenus des monuments d'une histoire de l'art, donc des monuments historiques.

Le monument historique suscite, à l'instar du monument intentionnel, une remémoration. Cette remémoration n'a plus cependant pour objet une action et/ou une destinée particulière, mais un moment d'une histoire de l'art. Le monument historique permet à ceux pour qui il a un sens de se remémorer une phase, un moment, une période du développement historique. Soulignons dès à présent l'importance du fait que la valeur d'art n'est plus pour Riegl une valeur de souvenance mais une valeur d'actualité. D'une oeuvre phare, "oeuvre culte" ou oeuvre de référence une multiplicité d'interprétations et de "réinscriptions" peuvent avoir lieu. Le passé le plus admiré pour lui-même - et c'est en cela que quelque chose du passé ne passe jamais - est toujours reçu depuis une autre temporalité, contemporaine dirait Riegl, qui rend compte de cette multiplicité. Certes le souci de l'historien demeure d'avoir toujours à tenter de reconstituer ce passé dans son altérité mais pour autant que les monuments de l'histoire de l'art participent toujours, d'une manière ou d'une autre, à l'entretien du feu de la création, il est conduit dans sa remémoration du monument à tenir compte des aventures qu'il a suscité. Un monument comme le Colisée de Rome nous sollicite à nous mettre en mémoire non seulement l'histoire de la construction, de l'architecture et des institutions qui l'ont rendu possible mais aussi toutes les oeuvres qu'il a inspirées, tous les principes qui en ont fixé dans la création même la valeur d'héritage.

Il est remarquable que, dans le passage du monument intentionnel au monument historique, certaines caractéristiques soient à la fois conservées et transformées. Nous avons vu que le contenu de la remémoration intentionnelle était fait du souvenir d'une action, d'une destinée ou d'une combinaison de l'une et de l'autre. Il s'impose que ces dernières impliquent un ou plusieurs individus particuliers - des personnages - bien reconnaissables. Une oeuvre qui s'en tiendrait à l'évocation de vagues généralités ne saurait prétendre à être un monument intentionnel. Quand par exemple le crime est trop massif pour qu'on puisse

détailler l'individualité des victimes auxquelles, par quelque monument intentionnel, on souhaite rendre hommage, ce sont les aspects singuliers du crime qui font l'objet de l'attention.

Quand, dans un film ou un roman par exemple, un hommage est intentionnellement rendu à un peuple, c'est au travers de figures et de personnages bien caractérisés, souvent peints avec des éléments empruntés à des personnages réels. Le monument intentionnel devrait nous permettre de nous souvenir de ce qui a fait l'originalité des situations historiques où les individus et les groupes se sont trouvés impliqués.

Cette marque d'originalité, ou de singularité - et l'histoire est précisément un tissu d'événements non récurrents - nous la retrouvons associée à l'idée même de monument historique. Si le monument intentionnel a charge d'exprimer l'originalité des personnages célébrés, leur gloire propre - il n'y a par exemple qu'un seul César à avoir vaincu Vercingétorix à Alésia - le monument historique montre davantage sa propre individualité. Celle-ci peut naturellement être au service de celle-là. Des monuments intentionnels peuvent à la fois être non intentionnels et donc constituer des monuments historiques. Il reste que le monument intentionnel, y compris dans sa propre originalité, sert à la mise en valeur de la signification particulière de son "contenu" tandis que le monument historique témoigne davantage pour lui-même. Et, au-delà de son image parfois très forte, pour l'ensemble du développement qu'il présuppose et dont il est un des fleurons.

Du monument intentionnel au monument historique nous passerions de l'idée de l'inscription de l'individualité humaine dans l'histoire à celle de l'individualité d'éléments "poétiques" constitutifs d'une histoire. Si nous nous souvenons qu'une sorte plus récente de monuments n'empêche nullement la plus ancienne de prospérer nous comprenons que ces marques d'individualité propres au champ historique se complètent.

χ). Le monument vieux.

La valeur de vieillissement est la valeur de souvenance la plus récente et le "monument vieux" qui lui correspond le monument

d'apparition la plus moderne. Elle plonge ses racines dans la tradition romantique et son concept se met en place dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Avec cette valeur le concept de monument a la plus petite compréhension possible ainsi que la plus grande extension possible. Du côté de la compréhension : les marques de vieillissement sont les traits compréhensifs minimaux au-delà desquels on ne pourrait en aucune manière parler de monument. Du côté de l'extension : toute chose de quelque nature que ce soit est susceptible d'être un monument dès lors qu'il est jugé préférable de la conserver au seul motif qu'elle manifeste à l'évidence que du temps a passé. La classe des monuments vieux comprend la classe des monuments historiques et la classe des monuments intentionnels. Nous consacrerons un chapitre à discuter des conditions de cette inclusion. Voici comment Riegl définit et le monument vieux (MV) et la valeur qui lui correspond, la valeur de vieillissement (VV) :

"Le monument n'est plus que le substrat sensible nécessaire pour donner naissance, chez le spectateur, à cet état d'âme capable de provoquer, chez l'homme moderne, la représentation du cycle impérieux du devenir et de la disparition, de l'émergence du singulier hors du général et de son inéluctable et progressif retour au général. Cet état d'âme n'a pour condition aucun savoir scientifique et ne tire sa satisfaction d'aucune culture historique. Il est suscité par la seule perception sensible et s'exprime après coup immédiatement comme sentiment. Il prétend étendre ses exigences non pas seulement aux personnes cultivées, celles pour lesquelles la conservation des monuments doit rester limitée aux monuments historiques, mais aussi à la masse, à tous les hommes sans distinction de formation intellectuelle."<sup>1</sup>

Les mots, pour le coup, pourraient faire croire qu'il y a là encore un paradoxe : le monument vieux est moderne. Entendons-nous : le concept de monument ancien est une invention moderne. La civilisation moderne est la civilisation qui a permis au concept de monument d'atteindre son extension maximum. L'expérience à laquelle l'homme moderne a accès

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page

universellement concerne celle-là même de l'inéluctable disparition du singulier dans le général. Aucune singularité, de quelque nature que ce soit, ne peut résister indéfiniment au temps. La civilisation moderne est fondée sur l'accroissement de la rapidité des temps de production et de communication. Le monde devient une région dans une immensité et cette région voit des rythmes millénaires remis en cause et bouleversés. Des repères que l'on avait cru éternels s'effondrent. L'homme moderne s'approprie un univers dont la caractéristique même est de changer. En même temps qu'une partie de l'humanité entre dans la plus extrême fragilité, des peuples entrent dans l'aire de la reconnaissance et modifient en profondeur la philosophie de l'histoire. Les monuments abandonnent peu à peu leur statut de symboles politiques et/ou cosmiques et deviennent des références culturelles pour des histoires techniques, artistiques ou philosophiques. Ces histoires ne sont pas neutres et constituent des épopées de conquête, de libération et d'émancipation. L'homme moderne vit cette révolution en même temps qu'il demeure dans un monde encore bucolique sinon rustique. Il est partagé, parfois écartelé entre utopie et nostalgie. L'amour ou la haine de la ville, lieu d'épanouissement de cette modernité, constitue souvent une véritable ligne de partage. Nous brossons là un tableau aux traits sommaires et dont le seul mérite est peut-être de laisser entrevoir sous l'épopée la tragédie, sous le masque souriant du progrès les traits de la catastrophe. La question pourrait être cependant formulée en ces termes : que doit découvrir, voire "déconstruire" l'honnête homme moderne pour ne pas confondre les signes d'universalité qu'il a appris à reconnaître avec ce qui n'est peut-être qu'une particularité de plus, seulement beaucoup plus puissante et aveuglante? Que sommes-nous censés être quand nous lisons telle ou telle histoire de l'art? A quelle sorte d'humanité imaginons-nous alors appartenir?

Pour le moment l'hypothèse consisterait à mettre l'évolution du concept de monument dans la perspective de la transformation du contenu même du pouvoir et de la souveraineté. La subversion du monument intentionnel par le monument historique serait la subversion d'un modèle du glorieux reposant sur la participation de l'homme au divin. La possibilité même de regarder un monument intentionnel traditionnel aussi *comme* un monument historique suppose un déplacement



significatif de la sensibilité à la "gloire". Il s'agit de s'interroger sur ce qui arrive quand, au lieu de limiter notre accueil des monuments aux seuls monuments intentionnels, nous intégrons les monuments dans une démarche marquée par une volonté de savoir historique et technique. Ne serait-ce pas, grâce à la complicité des modes nouveaux de transmission, et tel a été le livre en son temps, l'expression de participer indissolublement aux pouvoirs de la *techné* et à une nouvelle conception du pouvoir?

La problématique de la restauration est emblématique de cette nouvelle situation. Elle implique le pouvoir de la *techné* dans une volonté d'exposition d'un passé supposé connu et dont l'étrangeté serait maîtrisée et comme domestiquée. En montrant comment la valeur de vieillissement est en train de conquérir les sensibilités Riegl fait preuve de sagesse : la restauration est non seulement souvent attentatoire mais le monument lui-même n'est pas éternellement conservable. Il reste que cette sensibilité à "l'ancien" ne s'est probablement pas développée au rythme qu'il croyait percevoir. La calamité restauratrice a encore semble-t-il de beaux jours devant elle.

L'imaginaire du château fort est cependant particulièrement révélateur de la vision moderne de l'histoire. Riegl a recours à l'exemple de la ruine du château fort pour faire comprendre ce qu'il en est de cette valeur de vieillissement. Mais ce recours a lieu en deux temps. Dans un premier temps, sachant combien le symbole d'un château fort en ruine peut être favorablement accueilli, il l'utilise pour faire admettre à son lecteur qu'une chose ancienne, parce qu'abîmée, peut être perçue de manière positive. Dans un deuxième temps il reniera l'exemple parce que trop chargé de violence espérant du même coup initier le lecteur à une approche plus sereine de cette valeur de vieillissement. Le passage par l'exemple du château fort en ruine n'est qu'une étape sur le chemin de la reconnaissance de la valeur de vieillissement. Une telle ruine ne peut en aucun cas constituer son emblème.

Mais si l'étape est convaincante c'est bien parce que l'homme moderne est disposé à accueillir favorablement la vision ruinée d'un édifice qu'à tort ou à raison il assimile aux sombres temps de l'oppression féodale. Il y a de nombreux cas, en France, de villages ou de petites villes qui éclairent la nuit la ruine symbolique d'un donjon ou d'un rempart trônant

sur quelque colline centrale. Le dispositif est d'autant plus suggestif que peuvent être mises en scènes corrélativement écoles et mairies. Si la valeur de nouveauté, ou sens de valeur de ce qui est neuf, est une valeur "populaire" Riegl sait que la vision d'une ruine médiévale peut être également "populaire". A travers le culte rendu à une ruine exprimant la victoire remportée contre un ordre social ancien honni, cette conscience "populaire" peut s'initier à la valeur de vieillissement. Il lui faudra toutefois pour cela se dépouiller de l'agressivité attachée à un tel culte, le purifier en quelque sorte de tout ressentiment.

Si la perception de la ruine d'un château fort peut la constituer en symbole - un symbole de l'état chaotique d'un ordre auquel on ne s'identifie plus et qui a fait son temps - cela ne passe pas obligatoirement par une connaissance précise, historique, des circonstances de la destruction. Il est au reste possible que ces circonstances n'aient rien à voir avec une lutte d'émancipation. Précisément la généralité du symbole, son indépendance relative par rapport aux circonstances préparent l'accueil de la valeur d'ancienneté. Celle-ci ne doit avoir aucun contenu historique précis. La valorisation (non morbide) du ruiné, dans cette perspective du "sublime politique", prépare à la valorisation de l'ancien. Celui-ci, s'il s'adresse de manière privilégiée à l'affectivité, demeure en même temps un symbole du cycle de la destruction et de la renaissance. L'existence même de la valeur de vieillissement dépend tout autant, semble-t-il, de l'évolution "naturelle" du concept de monument que de la défaite, fondatrice de la modernité, supposée avoir été infligée aux antiques et aristocratiques conceptions du pouvoir et de l'autorité. Au reste Riegl reconnaît que la valeur de vieillissement est une valeur révolutionnaire. Elle suppose que la valorisation de l'ancien, dans son processus même de dégradation, ait précisément pour condition l'adhésion à des temps résolument modernes c'est-à-dire favorables aux changements. Les cycles courts ou moyens des présidences et des constitutions se subsistent aux anciens cycles courts et moyens des monarchies et des dynasties parce qu'un cycle beaucoup plus long a inexorablement commencé. La valeur de vieillissement est une marque de ce nouveau cycle long. Riel en attend une sagesse nouvelle et plus profonde dans nos rapports au patrimoine. De nombreux objets, libérés de l'inévitable instrumentalisation idéologique et politique dans laquelle ils

étaient pris, commencent à nous regarder avec leur chosalité et leur altérité propres. S'ils deviennent "nôtres" c'est précisément parce qu'à l'ancien cycle long se superpose le nouveau et qu'ainsi le spectacle de leur retrait hors de la sphère du neuf devient nécessaire à la lisibilité de cette superposition. C'est en tant que *disparaissant* qu'ils se font des compagnons patrimoniaux. La paysage patrimonial comprend de tels disparaissants.

Il est toutefois impératif que cette disparition soit dissociée de l'agressivité destructrice. Cette dernière nous réintègre dans l'ancien cycle long où édification et destruction semblaient à elles seules rythmer le devenir du monument. L'exemple du château fort en ruine est pertinent du point de vue pédagogique mais inadéquat d'un point de vue théorique et pratique. Car en contemplant le lent travail de dégradation qui ne peut pas ne pas s'emparer des oeuvres humaines les hommes éduqueraient leurs propres instincts de destruction. Si l'usure et la dégradation constituent une valeur de souvenance ce serait aussi parce qu'on peut leur prêter le pouvoir de tempérer les ardeurs destructrices. Les hommes modernes sont des hommes qui appartiennent à un monde révolutionnaire qui transforme en profondeur et de manière irréversible les sphères techniques et culturelles. Ces hommes peuvent être d'impitoyables destructeurs. Leur permettre de contempler dans le calme l'inexorable et lent retour dans l'abîme qui est à tort supposé éternel et impérissable devrait les rendre moins barbares relativement aux civilisations qu'ils rendent "anciennes". L'homme moderne aime donc les ruines. Mais d'une toute autre manière que cet homme de la transition qu'est l'homme romantique. Pour celui-ci la ruine était pour l'essentiel le support d'une méditation mélancolique sur la fin de toutes choses et des grandes civilisations qu'il estimait souvent indépassables. La ruine se savoure romantiquement avec panache comme une liqueur ou un alcool décadents. L'homme moderne, au contraire, n'identifie pas paradoxalement, voire cyniquement, ses vertus au spectacle du ruiné. La ruine, hégéliennement, se "relève". Elle montre, en s'effaçant, qu'un monde nouveau riche d'infinis possibles est en train de surgir. Ce monde, si l'on ne sait pas s'il sera meilleur ou pire nous le pressentons avec certitude différent. La reconnaissance de la différence du vieilli est alors accueil de la différence du nouveau. Ils sont tous les deux "autres".

La valeur de vieillissement est une manière pour des mondes disparaissant d'apparaître comme tels dans celui où nous nous mouvons et où nous nous servons d'outils. Cette valeur se partage entre objets utilisables et objets non utilisables. De la patine d'un outil au donjon effondré. D'une proximité tactile et pratique à une distance visuelle et contemplative.

### C. Un tour de concept par des exemples

Le monument intentionnel, monument originaire, nous transmet le souvenir d'une action, d'une destinée particulière, ou d'une combinaison des deux. *Les Bourgeois de Calais* de Rodin, par exemple, immortalise l'action héroïque et le sacrifice de six hommes. Le *Balzac* du même sculpteur nous donne l'occasion de nous remémorer la destinée d'un individu d'exception. Tel hommage à Napoléon associe actions glorieuses et destinée d'exception.

Le monument historique favorise la remémoration de ce que fut le développement d'une branche de l'activité humaine. Dans ce musée, par exemple, des automobiles du début du siècle nous renseignent sur l'évolution de la construction d'un moyen de transport mythique. La voûte de l'ingénieur Freycinet à Reims nous donne la possibilité d'apprécier "*in vivo* et *in situ*" un moment exceptionnel de la construction en béton. Dans ce village un lavoir constitue un bel exemple d'urbanité campagnarde.

Le monument vieux nous remémore qu'il y a du temps; que des choses disparaissent pendant que d'autres apparaissent. Cette ferme abandonnée dans la plaine est envahie par le lierre et les orties. Le toit de cette maison bien vivante est patiné et offre de subtiles nuances de couleur. Un vieux mur ondoie sur le bord du chemin et contredit le tracé rectiligne de la nouvelle route. Ces pierres d'escalier sont ébréchées en leur milieu et témoignent des allées et venues des générations précédentes.

La notion de monument apparaît tout d'abord comme un nuage quelque peu confus. Nous pensons aussi bien au monument du

"monumental" qu'à la plus modeste tombe. Beaucoup de choses sont des monuments mais nous parvenons mal, le plus souvent, à distinguer ce qui les rassemble et à préciser ce qui les différencie. Il est possible à partir de la manière rieglienne de penser le monument de constituer une palette permettant d'identifier huit espèces de monuments. C'est un peu comme si nous passions la notion dans un prisme pour en faire apparaître la gamme raisonnée. S'il y a trois sortes fondamentales de monuments un même objet, nous l'avons vu, peut appartenir à plusieurs de ces trois classes.

Nous pouvons ainsi construire un tableau faisant apparaître les diverses manières possibles, pour un objet, d'être un monument. A gauche nous disposons en colonnes les trois valeurs de commémoration intentionnelle (VRI), historique (VH) et de vieillissement (VV). En rangées nous indiquons les différentes valeurs, existantes ou non, que peut prendre un objet. Nous obtenons ainsi huit nouvelles colonnes, colonnes auxquelles correspondent huit espèces de monuments.

VRI	+	-	+	-	+	-	+	-
VH	+	+	-	-	+	+	-	-
VA	+	+	+	+	-	-	-	-
Espèces de monuments	1	2	3	4	5	6	7	8

**COLONNE 1.** L'objet possède une **valeur de commémoration intentionnelle**, une **valeur historique** et une **valeur de vieillissement**.

Il s'agit d'un monument intégral associant les trois valeurs fondamentales. Il réalise la totalité du concept. Il faut être attentif au fait que les monuments susceptibles d'appartenir à cette colonne doivent être des monuments intentionnels dont le message comme tel doit avoir encore un sens. Il ne peut s'agir aucunement de monuments intentionnels qui n'auraient plus d'autre sens qu'historique. Il faut qu'ils soient *actifs* et non

*éteints*. Ce ne sont pas des monuments intentionnels devenus historiques (et vieux), ils doivent être des monuments intentionnels encore en exercice.

Pour Riegl la colonne Trajane est un exemple remarquable de monument "intégral". Plus d'un millénaire après les exploits de Trajan la colonne était toujours perçue comme relatant des actions et une destinée significative. La persistance exceptionnelle du message intentionnel aurait fini par provoqué un changement d'échelle du monument : d'oeuvre commémorative de l'oeuvre historique même d'un empereur elle est devenue un symbole patrimonial capable de cristalliser une idée nationale. Enfin c'est un monument vieux dans le sens où elle est affectée par des signes de dégradation et que se pose à son égard la question d'une philosophie de la restauration. Il semble ainsi qu'il faille admettre, pour certains monuments, que la valeur de commémoration intentionnelle puisse être, après une période pendant laquelle elle se trouve mise en veilleuse (mais jamais égale à zéro) réactivée. Tout dépend du contexte culturel et politique général. Une telle réactivation peut modifier sensiblement des choix de conservation.

L'historien Paul Veyne<sup>1</sup> a contesté que la colonne trajanne ait été faite dans l'intention d'être clairement lisible et donc d'être totalement comprise par les contemporains. On peut répondre à cela qu'un tel monument cherche à rayonner dans un contexte marqué par une forte vision du "cosmos" et que, prolongeant au reste certains aspects du culte impérial, son illisibilité partielle fait un lien - une alliance - entre le divin et l'humain. Elle serait faite pour être regardée en tant que lue par le divin.

---

<sup>1</sup> "... c'est une sorte de bande dessinée continue, sans séparation entre les scènes. Sauf les deux premières spires, ces reliefs sont indiscernables pour le spectateur; les archéologues les scrutent au moyen de jumelles ou consultent les moulages ou les photographies qu'on vient d'en prendre à l'aide d'échafaudages. Au surplus, personne n'aurait spontanément envie de détailler ce grouillement répétitif, plus virtuose que beau, ni ne pourrait suivre ce compte rendu de campagnes militaires scandé par la conquête de bourgades barbares dont personne ne savait les noms ni la position sur la carte". Veyne Paul, *Propagande expression roi, image idole oracle*. L'Homme, avril/juin 1990 n° 114. EHESS, Paris.

Relevons que les circonstances font de cette part d'illisibilité, par mise hors d'échelle du message, un élément qui s'accorde avec, pour la valeur historique, la notion de recherche historiographique et épigraphique (énigmatisme de l'icône et du texte); pour la valeur de vieillissement le constat d'un effacement et du retrait sensible du sens.

Nous pouvons trouver d'autres exemples. Il y a un *Claude Lorrain* de Rodin, à Nancy, qui est un monument sculpté intégral. Il est *intentionnel* (l'oeuvre est un hommage à un grand peintre et à l'art en général); il est *historique* (c'est un "maillon" de l'oeuvre d'un sculpteur important); il est *vieux* (le temps a transformé l'aspect de l'oeuvre en provoquant des taches et des coulées d'oxydation qui contribuent à son charme et l'intègrent davantage dans l'ambiance végétale du parc où elle est érigée).

Les monuments que nous appelons ainsi intégraux peuvent être difficiles à gérer car ils associent trois valeurs dont chacune a ses exigences propres. Cette difficulté fera plus loin l'objet d'un développement propre.

**COLONNE 2.** L'objet possède une **valeur historique** et une **valeur de vieillissement**.

Cette catégorie comprend ce qu'on entend généralement, notamment dans les guides touristiques, par monuments. Le Pont du Gard, les Arènes d'Arles, le château de Chambord, le Louvre, la cathédrale de Chartres, la tour Eiffel, l'abbaye de Sénanques sont des monuments de cette espèce. Leur valeur de vieillissement est plus ou moins prononcée selon la manière même avec laquelle la dégradation a été gérée, acceptée ou refusée, par choix ou par obligation. Les Arènes d'Arles ont une intense valeur de vieillissement. Elles ont été sauvées d'un usage anarchique au XIX<sup>ème</sup> siècle lequel, s'il a provoqué d'irréversibles dégradations, l'a paradoxalement sans doute préservée d'un pillage total ou de ce qu'on peut appeler "l'effet carrière". En réalité elles ont servi de refuge à une population pauvre et marginale. Elles étaient devenues une ville dans la ville.

Le problème principal pour ces monuments est que l'entretien ne doit pas porter atteinte à la valeur de vieillissement dont ils sont porteurs.

Les solutions divergent selon le monument, son époque, les habitudes de fréquentation.

Certains posent des problèmes difficiles et sont à l'origine de vives controverses.

**COLONNE 3.** L'objet a une **valeur de commémoration intentionnelle** et une **valeur de vieillissement**.

Nous avons à faire, avec cette colonne, aux monuments intentionnels qui présentent des signes de dégradation mais que ne retiennent pas encore, ou ne retiendraient pas les procédures de classification ou d'inscription. Ces objets sont jugés ou ne présentant qu'un intérêt trop faible pour faire l'objet de mesures conservatoires susceptibles de concourir à leur entretien; ou comme étant pris en charge par leurs propriétaires. Il faut noter que ce qui les préserve de la destruction sinon de la restauration c'est précisément le fait qu'ils sont des monuments intentionnels actifs et non éteints.

Il est judicieux d'envisager deux cas de figure.

1. Certains de ces objets n'ont pas de valeur historique. Il peut s'agir par exemple de tombes ordinaires. Une tombe est un monument intentionnel à usage familial et "communal/communautaire". Il permet la remémoration de ce que fut la destinée d'un être cher. Il existe effectivement des tombes régulièrement visitées et qui présentent néanmoins des signes de vieillissement. On ne voit pas à quel titre elles pourraient devenir des monuments historiques d'autant plus qu'est prévue à terme leur retrait de l'espace du cimetière. Même dans le cas où ce cimetière serait considéré lui-même comme un monument historique - il y en a de classés comme tels - ces tombes feraient partie de la classe des tombes qui pourraient disparaître sans porter atteinte à la valeur historique du cimetière dans son ensemble. Cela signifie qu'il y a par ailleurs des tombes qui sont des monuments historiques parce qu'elles concourent à la valeur historique du cimetière. D'autres tombes peuvent, indépendamment de la valeur du cimetière lui-même, être considérées



comme des chef-d'oeuvre de l'architecture funéraire et être comme telles classées ou susceptibles de l'être.

2. D'autres parmi ces objets n'ont une valeur historique qu'hypothétique ou virtuelle. Les monuments aux morts sont souvent des monuments intentionnels et vieux. Se posera un jour la question de savoir si nous devons les conserver comme des monuments historiques soit qu'ils constituent des exemples remarquables d'art monumental, soit qu'ils expriment de manière particulièrement significative des événements historiques perçus globalement et pas seulement à une échelle locale.

Quoiqu'il en soit ces remarques soulignent le fait que l'analyse proposée concerne des objets évolutifs. Par définition la valeur de vieillissement exige que les objets ne soient pas récents et qu'ils aient par conséquent déjà évolué. D'autre part la valeur historique n'est pas réductible à la classification des objets dans un patrimoine. Elle peut, elle doit être reconnue par le public cultivé longtemps avant une inscription.

Certains objets occupent dans la classification exposée une position frontalière. Ils peuvent changer de statut selon que telle ou telle valeur se cristallise ou bien, au contraire, disparaît. La valeur de commémoration intentionnelle peut ainsi disparaître tandis que la valeur historique s'affirme et cristallise .

**COLONNE 4. L'objet possède uniquement une valeur de vieillissement.**

Il s'agit dans ce cas d'un monument purement et simplement vieux. Ils sont nombreux et même s'ils ne font l'objet d'aucun classement il convient éventuellement de les respecter et de les protéger. C'est à l'affectivité qu'ils s'adressent. Ils ont le droit d'être des objets quelconques pourvu que ce soient les marques du temps qui nous les rendent précieux et irremplaçables. Des tombes banales dans un cimetière et qui, parce qu'elles sont abandonnées ne sont même plus des monuments intentionnels, peuvent avoir beaucoup de charme et de présence comme monuments anciens. Les vieux murs qui, à l'origine, apparaissaient peut-être comme

des marques brutales, sont parfois très beaux. En règle générale, et pour autant que nous sommes sensibles à la valeur de vieillissement, il convient lors de transformations importantes ou de constructions de déterminer quels éléments purement et simplement vieux concourent à la richesse d'un lieu et d'un paysage. Le monument vieux est une couleur dans une palette qui peut apporter une vibration particulière. Il met en perspective temporelle ce qui peut n'apparaître tout d'abord que sur un seul plan. La valeur de vieillissement est capable d'ennoblir des objets simples et ordinaires. Elle induit un phénomène de respect envers le travail anonyme du temps.

**COLONNE 5.** L'objet possède une **valeur de commémoration intentionnelle** et une **valeur historique**.

C'est un monument intentionnel qui par sa relation particulière à des événements ou par la qualité exceptionnelle de sa conception laisse place à peu de doute concernant sa valeur historique. Il peut acquérir en vieillissant une valeur d'ancienneté. Le mémorial à la déportation de *Pingusson* dans l'île de la Cité est sans doute un tel monument. Sa valeur de vieillissement peut encore être considérée actuellement comme négligeable. Il est naturellement intentionnel : il contribue, sous la forme de l'hommage aux victimes, à la remémoration d'événements et de destinées tragiques. Il est historique : la qualité de l'oeuvre de *Pingusson* est à la hauteur de la commémoration et de la beauté et de la signification urbaine et internationale du site. Si comme monument intentionnel son entretien est pris en charge par la municipalité il est d'ors et déjà en l'esprit sinon à la lettre un monument historique. Faut-il souligner que la qualité esthétique d'une oeuvre intentionnelle contribue à la pérennité du message qu'elle délivre? La faiblesse d'une oeuvre intentionnelle protège mal le message dont elle a la charge. L'historial de Pérones de l'architecte Henri Ciriani qui ne fait pas seulement qu'offrir une boîte ou un abri à un musée est un monument de ce type. Il est récent et n'a aucune valeur de vieillissement. Il est un monument intentionnel. En effet il se développe autour d'un noyau

constitué par une stèle rendant hommage, par des photographies, aux victimes de la première guerre. Ce noyau hautement "intentionnel" au sens rieglien rayonne sur l'ensemble d'une oeuvre chargée par ailleurs de contribuer à une scénographie documentaire et pas uniquement affective. C'est un monument historique "par anticipation". Son succès et son usage rendent inutile son classement. Mais la réception par la critique laisse présager du fait qu'il constitue un événement pour le moins non négligeable de l'histoire de l'architecture contemporaine et de l'histoire de la muséographie.

COLONNE 6. L'objet possède uniquement une **valeur historique**.

Ce serait un monument strictement historique. Cela peut-il se concevoir et quels exemples illustreraient cette catégorie? Il y a malheureusement des monuments historiques qui ont fait l'objet de restauration si radicale qu'ils ont perdu pratiquement toute valeur de vieillissement. Ce cas est naturellement le moins favorable. De manière plus positive sont des monuments historiques (non intentionnels mais surtout non anciens) des réalisations récentes, artistiques ou techniques, dont l'importance est reconnue avant la "sanction de l'histoire". Qu'on aperçoive par là le caractère problématique de la reconnaissance historique ne fait que souligner le fait que nous sommes dans un univers de valeur et que, par conséquent, il est tout à fait admissible que des évaluations nous apparaissent précisément problématiques. La substitution de la catégorie de monument historique à celle de monument historique et artistique, en ce qu'elle met entre parenthèses la question de l'évidence de la valeur d'art est comme une cause de prudence : le conservateur doit en effet être capable de décider de la conservation d'objets qui vont à l'encontre de ses goûts et de ses préférences personnels.

Certains des objets ne possédant qu'une valeur historique sont ainsi des monuments historiques par anticipation.

COLONNE 7. L'objet ne présente qu'une **valeur de commémoration intentionnelle**.

Le monument est alors strictement intentionnel et ne possède aucune valeur historique ou de vieillissement. On peut alors évoquer ces tombes récentes qui, tant qu'elles accomplissent leur rôle sont éminemment respectables, mais qui pourraient néanmoins un jour disparaître sans porter atteinte à la mémoire collective. L'acquisition d'une valeur d'ancienneté est susceptible de leur garantir une vie plus longue. Quant à la valeur historique c'est dans la mesure où il existe des objets semblables autrement plus significatifs que nous décidons ou non de leur reconnaître une telle valeur historique. Dans les faits les objets de cette catégorie sont constitués par des monuments intentionnels récents et de faible intérêt du point de vue de l'histoire, qu'il s'agisse de l'histoire événementielle ou de l'histoire artistique des monuments intentionnels elle-même.

COLONNE 8. L'objet ne possède aucune des trois valeurs fondamentales de souvenance.

Ce n'est donc pas un monument. Cette catégorie vide n'a pas seulement le mérite de souligner que ce sont les valeurs de souvenance qui font que certains objets sont des monuments, elle oblige également de préciser *comment* des objets entrent dans cet espace du monument.

1. Pour être un monument intentionnel, et avoir une valeur de commémoration intentionnelle, un objet doit avoir été nécessairement conçu comme tel. L'appartenance à cette classe est décidée au moment même de la conception et de la réalisation de l'objet.

2. Pour être un monument historique, et avoir une valeur historique, l'objet ne doit pas nécessairement avoir été conçu à cette fin. Il lui faut cependant soit avoir atteint un degré élevé de qualité, soit être représentatif d'un type d'activité.

3. Pour être un monument vieux, et avoir une valeur de vieillissement, non seulement il n'est naturellement pas nécessaire d'avoir été conçu à cette fin - il existe par exemple des oeuvres qui prévoient la

patine, mais ce ne sont pas ces oeuvres qui la font - mais il n'est pas non plus obligatoire d'être un objet exceptionnel ni même d'être clairement représentatif d'un type d'activité. L'objet peut être un objet "quelconque" pourvu qu'il manifeste avoir subi les épreuves du temps.

Les objets de type 1 - les monuments intentionnels -*ainsi que d'autres* peuvent prétendre entrer dans la classe 2 des monuments historiques.

Les objets de type 1 et 2 - les monuments intentionnels et les monuments historiques -*ainsi que d'autres* peuvent prétendre entrer dans la classe 3 des monuments vieux.

Ces parcours rendent possibles les combinaisons élémentaires que nous venons de décrire.

Ces huit colonnes dessinent comme un portique permettant d'apercevoir, dans la notion nuageuse de monument, les huit nuances de la palette d'une culture du monument. La théorie de Riegl permet une telle classification. Il arrive fréquemment que nous soyons confrontés à des ambiguïtés relatives à l'usage du terme monument. Cette analyse ne les réduit certainement pas toutes. Elle montre cependant qu'à la nudité du mot peut s'adjoindre des déterminants propres à désigner une pluralité de familles. Cette classification n'a toutefois de sens que dans la mesure où nous n'oublions jamais qu'un monument évolue et que, par conséquent, il peut changer de place dans le diagramme. Cela tient au fait que nous avons à faire à des valeurs, à des objets-valeurs, et que la valeur exprime l'existence humaine à la fois dans ses constantes et ses variations.

Ainsi il est utile de rappeler les principaux motifs de changement de place des monuments dans la table.

1. Lorsque nous parlons d'un monument intentionnel il est indispensable de déterminer s'il est *éteint* ou *actif*. S'il est actif il fait l'objet, en général, d'entretiens appropriés. S'il est éteint ou bien il est considéré comme risquant d'encombrer la mémoire ou bien il acquiert de nouvelles valeurs. Une tombe abandonnée à l'inscription devenue illisible peut devenir un monument vieux et participer au paysage d'un cimetière. Il peut également être reconnu comme ayant suffisamment d'importance

pour devenir un monument historique. Des tombes peuvent ainsi être classées.

2. Beaucoup d'oeuvres significatives sont protégées par l'usage. Une oeuvre récente d'architecture est entretenue par les usagers. Peut se poser néanmoins la question d'une sorte de droit d'auteur lorsqu'il s'agit de la transformer. Quoiqu'il en soit on pourra distinguer entre des monuments historiques classés et des monuments historiques simplement reconnus. C'est parce que la villa Savoye, abandonnée par les usagers, a d'abord été un monument historique reconnu qu'elle a pu être classée et probablement sauvée. Restaurée elle ne possède par ailleurs pratiquement pas de valeur de vieillissement. L'Institut du Monde Arabe, de Jean Nouvel, est un exemple de monument reconnu par la critique et pour lequel n'est pas prêt, semble-t-il, de se poser la question d'une destruction ou d'une désaffectation qui rendrait nécessairement son classement. Cependant un procès a eu lieu ou est en cours entre l'architecte et le maître d'ouvrage à propos de la transformation de l'entrée. Elle acquiert ainsi du même coup une bien curieuse valeur de vieillissement. Dans une analyse rieglienne elle possède naturellement une valeur historique. C'est un monument historique "par anticipation". C'est un héros de l'histoire de l'architecture contemporaine française.

3. Un monument intentionnel ou historique est naturellement appelé à acquérir une valeur de vieillissement, donc à devenir un monument vieux. Les monuments intentionnels étant souvent bien entretenus ils résistent au vieillissement. Quand ils s'éteignent ils peuvent devenir des monuments historiques, des monuments anciens, les deux ou à la fois ou rien d'autre qu'un objet considéré comme destructible. Etant des monuments originaires ils peuvent faire l'ensemble du parcours prévue par la théorie. Des arc-de-triomphe, qui sont des monuments intentionnels sont devenus des monuments historiques et vieux prestigieux. De nombreuses tombes, en revanche, ont été sciemment abandonnées. Il va de soi, cependant, que des cimetières et des catacombes peuvent être classés monuments historiques.

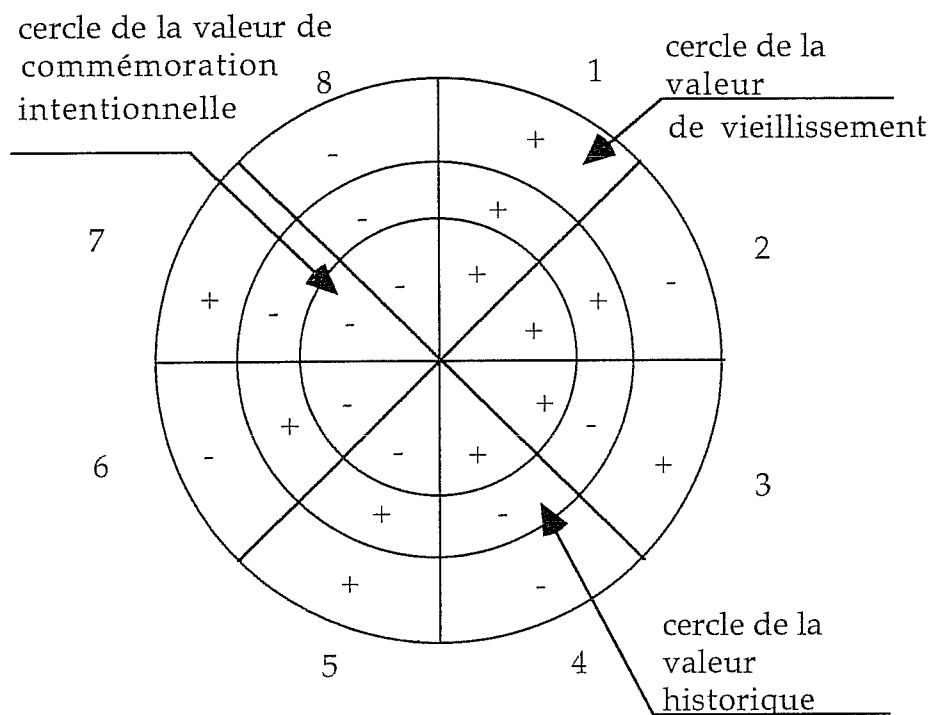
4. N'importe quel objet, en vieillissant, peut être considéré comme monument. Du moins notre lecture de Riegl nous autorise à "monumentaliser" des objets comme vieux indépendamment du fait de savoir s'ils sont ou non historiques ou intentionnels. L'ancienneté dont il s'agit est une ancienneté d'aspect qui implique d'une manière ou d'une autre des signes de dégradation : des couleurs passées, des formes usées, des mouvements de fléchissement ou d'affaissement etc. Soulignons que la reconnaissance de la valeur de monument de tels objets dépend de la sensibilité du public. Des pierres ou des tuiles sur lesquelles ont poussé du lichen peuvent ainsi faire d'une demeure banale une chose pleine de charme. A ce titre elle mérite pleinement d'être conservée.

Nous proposons une représentation graphique de l'ensemble de ces huit familles de monuments.

Cette représentation accepte le principe d'une inclusion stricte des différentes classes de monuments :

1. Un petit cercle représente les monuments intentionnels.
2. Un cercle moyen représente les monuments historiques.
3. Un grand cercle représente les monuments anciens.

En dessinant ces cercles de manière concentrique nous exprimons le fait que nous respectons l'ordre historique de constitution et qu'il existe un rapport d'accroissement entre ces trois catégories.



Mais cette représentation a précisément l'inconvénient de tenir trop étroitement compte de l'inclusion des classes les unes dans les autres. Notre lecture souligne au contraire l'existence de monuments historiques (qui ne sont pas des monuments intentionnels) et de monuments vieux (qui ne sont ni intentionnels ni historiques). Il suffira cependant qu'on s'en souvienne.



### 3. Le monument à pile et face

Qu'est-ce qu'un monument? Il apparaît surprenant que nous posions encore cette question après tant de réponses. Ce n'est pas que nous donnerons une réponse définitive mais il importe avant tout de comprendre la méthode qui a été celle de Riegl. Nous aurions pu considérer plusieurs monuments choisis pour leur disparité et tenter de regrouper leurs caractéristiques communes dans une définition. Nous serions sans doute parvenus à quelques résultats significatifs. Nous aurions cru inutile d'avoir à tenir compte de l'histoire même du concept de monument. Or rien ne prouve que nous aurions su faire le choix qui nous aurait permis de nuancer l'exposé de cet élément commun de manière à pouvoir distinguer des choses aussi dissemblables qu'un arc de triomphe antique, qu'un outil de savetier du XVII<sup>ème</sup> siècle ou qu'un vieux mur de campagne. La méthode de Riegl a consisté tout d'abord à faire une hypothèse sur l'historicité du concept même de monument. Ce n'est pas toujours la "même chose" qui se mêle à des choses fabriquées (ou, dans certains cas, à des choses naturelles ) pour qualifier des monuments. Par ailleurs ces

"choses différentes" - les valeurs de souvenance - n'apparaissent pas selon n'importe quel ordre. Il y a une logique de développement. Nous avons vu que cette logique obéissait au mouvement même du concept en ce qu'elle procède d'une généralisation et d'une extension croissantes. Si le nombre théorique de monuments s'accroît ce n'est pas uniquement du au fait que, malgré les destructions, du temps a passé qui a favorisé l'édification de nouveaux monuments, c'est aussi que la notion s'applique à un plus grand nombre de cas. La notion ne s'est pas développée uniquement de manière quantitative mais aussi de manière qualitative. Naturellement il importe que les différents moments de la notion - il semble qu'elle ait ainsi une jeunesse avec les monuments intentionnels; une maturité avec les monuments historiques; une vieillesse avec les monuments vieux - préservent un noyau de sens qui permette à l'identité de la notion d'être sauvegardée. Ce noyau se découvre comme mémoire, comme "souvenance".

En nous remémorant ce que le vécu d'autrui a déposé dans des traces nous tissons ce qui fait notre identité. Nous dirions ainsi que le paradoxe de l'identité est qu'elle n'aurait rien de "propre", que toujours sa mêmeité nous ramène à de l'altérité, que toujours le vécu est parcouru du "mort" qui lui permet de "survivre" à l'instantanéité de l'immédiat.

Il y aurait des valeurs de souvenance pour cette raison que nous ne pouvons être quelqu'un sans cette sortie de l'immédiateté que la remémoration favorise. Plus que le simple fait de s'opposer à l'oubli - car l'oubli il en faut - la remémoration se fait valeur parce qu'elle nous situe dans une perspective temporelle qui transcende le jeu des relations mécaniques. Au reste dans de nombreuses revendications identitaires mettant en jeu du "monument" ou de la "remémoration" il est précisément question de trouver de quoi résister aux jeux de pouvoir et d'instrumentalisation. Quand des amérindiens entrent en "remémoration" c'est aussi, par exemple, pour tenter d'échapper au destin de "laveur de vitres". La "souvenance" met en jeu les mécanismes de reconnaissance. Se remémorer les exploits des ancêtres et, dans ce cas, les actes de guerre contre les envahisseurs blancs, c'est *aussi* se faire reconnaître par ceux qui sont morts alors que beaucoup de vivants vous asservissent et vous méprisent. C'est un encouragement à résister au nom d'une histoire et d'une

généalogie. Se sachant à l'avance vaincus des amérindiens sont pourtant morts en "monument".

Il n'y aurait à l'évidence pas de rapport au passé, et donc pas de volonté de remémoration, sans projection ou protention vers un futur. "Raconte-moi ton passé je te dirai ce que tu veux être", telle serait la devise inaugurale de l'interprétation de toute mémoire. Le débordement du présent vers le passé n'aurait de sens qu'en fonction de l'appel du futur. Du même coup, cependant, fait retour pour insister le doute que nous avons déjà formulé. Si la volonté d'être, l'affirmation de soi, la volonté de puissance sont des primats toute politique de la mémoire expose les valeurs de souvenance au risque de l'inauthentique, de la mystification, de la duplicité. La valeur "mémoire" peut être corrompue. Si, et ce n'est évidemment pas une découverte, ce n'est pas la volonté de vérité qui domine et abonde celui par qui la mémoire se fait valeur, le monument intentionnel, ne se déploierait que rarement dans l'élément de vérité.

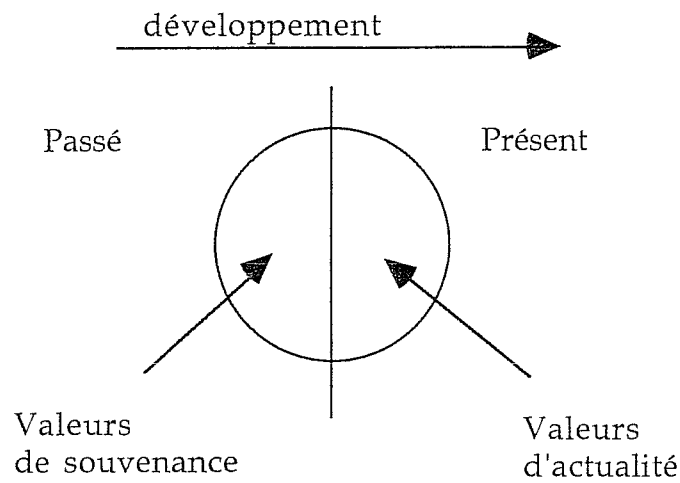
Il faudra nous interroger sur les différents enjeux de vérité relatifs aux trois valeurs de souvenance définies par Riegl. Toujours en suivant la ligne de crête du *Denkmalkultus*, il nous faut maintenant sortir le monument du seul cercle des *valeurs de souvenance* pour le plonger dans celui des *valeurs d'actualité*.

Les choses qui nous entourent sont diverses et variées. Il y a tout d'abord les choses fabriquées et celles qui ne le sont pas. Le nuage qui passe dans le ciel n'a pas été, au contraire de ma voiture, fabriquée par les hommes. Ni la pierre sur laquelle il m'arrive de buter au détour du chemin. Ni l'oiseau qui chante dans la ramure. On remarquera cependant que la pierre et l'oiseau s'inscrivent le plus souvent dans des paysages desquels la main humaine n'est pas absente. Il y a les outils qui me permettent d'accomplir les actes du travail. Il y a les objets d'art, ou les oeuvres, que j'ai choisi pour l'agrément et la contemplation. Il y a les aliments dont je me nourris quotidiennement et qui, parfois, participent à de grandes fêtes du palais et de la langue. Dans cet univers d'objets, de choses et d'êtres les monuments constituent une famille particulière. Ce qui les constitue, ce qui les institue monument, c'est le fait qu'avec eux la présence du présent semble s'échapper vers l'ailleurs du passé. Un monument, au sens d'un objet ayant une ou des *valeurs de souvenance*, est

un objet étrange. Il est bien là parmi d'autres et souvent, même, il se fait remarquer par quelque présence plus intense. Ce n'est toutefois, semble-t-il, que pour mieux infliger au champ de présence une courbure qui l'entame. Cette courbure est-elle alors le lieu d'une mise en place du Signe comme ce par quoi ce qui se creuse alors n'est que l'indication d'un "signifié"?

Les monuments seraient une espèce de signe. Une première approche semble montrer à l'évidence que les monuments sont des signes dont les relations les plus pertinentes entre le "signifiant" et le "signifié" sont traversées par la coupure temporelle entre le passé et le présent. Un monument serait un signifiant dont la présence est souvent particulièrement insistante mais dont le signifié fuirait continuellement vers l'horizon rétrospectif du passé. Mais ces "signifiants" ne vivent pas sur une planète à part. Ils partagent leur existence avec tous les autres objets et, comme tous les autres objets, sont soumis à des évaluations qui ne relèvent pas de la souvenance. Un monument peut m'apparaître beau ou laid et cela indépendamment du fait qu'il commémore un événement important ou est représentatif d'un passé. Il est alors utile de se représenter le monument comme une feuille de papier, avec ses deux côtés *recto* et *verso*; ou comme une pièce de monnaie avec ses deux côtés pile et face. Par son côté face le monument est tourné vers le passé et les objets de remémoration. Par son côté pile il est tourné au contraire vers le présent et les autres objets de pensée notamment esthétiques. Ces deux côtés sont naturellement étroitement solidaires et indissociables. On ne peut avoir en poche que des côtés face et pas de côté pile. Une feuille de papier a une structure topologique élémentaire pour laquelle le *recto* et le *verso* sont consubstantiels l'un de l'autre. Riegl appelle *valeurs d'actualité* les valeurs sur lesquelles se fonde l'évaluation relative aux objets en tant qu'ils constituent un monde présent et non tourné vers le passé. Si je juge que ma voiture est une bonne voiture c'est en fonction des services actuels qu'elle me rend et non parce qu'elle permet une remémoration. Les monuments quels qu'ils soient sont appréciés, en plus du fait qu'ils sont "remémorant", au même titre que des objets d'autres familles.

Ce diagramme illustre la structure fondamentale du monument :



Un monument, comme une pièce de monnaie possède un côté pile et un côté face inséparables, possède des *valeurs de souvenance* - par lesquelles il est orienté vers le passé - et des *valeurs d'actualité* - par lesquelles il s'insère dans le présent.

Un monument est inséparablement un ensemble de telles valeurs.



#### 4. Les valeurs d'actualité

Par son côté face le monument, tout en étant présent parmi d'autres objets, choses ou oeuvres, est tourné vers le passé. Dans le cas de la valeur de commémoration intentionnelle il renvoie à une action ou à une destinée particulière qu'il honore et dont il favorise le souvenir. Dans celui de la valeur historique il est l'indice du monde même dans lequel il a été conçu. La totalité de ce monde n'est plus une totalité vivante. Mais il en constitue lui-même un témoignage vivant. Nous voulons dire par là qu'il n'en est pas un simple reflet, une reconstitution ou un mirage, mais un fragment réel et comme rescapé, un *vestige*, un *souvenir*. Au regard de la valeur de vieillissement le monument semble tout entier tendu vers le temps, parfois lointain, où il n'existait pas encore. et vers lequel il fait retour. Ce temps a son point de résonance dans le futur. C'est parce que l'usure et l'attaque des agents naturels finiront un jour par avoir raison de lui que le monument n'existera plus qu'au travers d'autres monuments eux-mêmes soumis à la même loi. L'humanité vivra-t-elle assez longtemps pour être confrontée à la disparition naturelle de certains

de ces monuments les plus glorieux? Certes beaucoup ont déjà été détruits par la violence. L'histoire et le patrimoine sont l'histoire et le patrimoine des vainqueurs aime-t-on souligner parfois. Un jour cependant il nous faudra faire deuil des oeuvres qui nous sont familières et avec lesquelles nous étions parvenus à vivre en paix. Certaines ruines ou vestiges acquerront sans doute un caractère pathétique intense. Nous réserverons pour plus tard une discussion sur le devenir du monument. Mais les monuments, nous l'avons dit, ne font pas que nous aider dans la recherche du temps perdu :

"La plupart des monuments possèdent aussi le pouvoir de satisfaire à des besoins sensuels ou spirituels de l'homme que des créations neuves pourraient apaiser aussi bien (si ce n'est mieux). C'est dans cette capacité, qui n'a évidemment pas son origine dans le passé et qui n'est basée sur aucune valeur de souvenance, que repose la valeur d'actualité d'un monument. Du point de vue de cette valeur le monument n'est pas considéré en tant que tel mais à l'instar d'une création moderne récente; elle exige que le monument (vieux) présente la même apparence extérieure que les oeuvres humaines (nouvelles) dans leur état premier : autrement dit qu'il donne l'impression d'une intégrité parfaite et non entamée par l'action destructrice de la nature."<sup>1</sup>

Cette explicitation de la valeur d'actualité nous met sur la voie d'un phénomène que nous ne pouvions jusqu'ici qu'entrevoir : le conflit de valeurs. Le "pile *et* face" du monument tend toujours à être un "pile *ou* face". Toujours la conjonction subit la pression de la disjonction. L'espace du monument est soumis aux tensions résultant de la coexistence de valeurs plus ou moins conflictuelles.

Deux valeurs sont particulièrement révélatrices de ces tensions et de ces conflits : la *valeur de vieillissement* et la *valeur de nouveauté*. La première est une *valeur de souvenance* et, nous l'avons vu, elle est d'apparition récente. La seconde est une *valeur d'actualité* et régnait

---

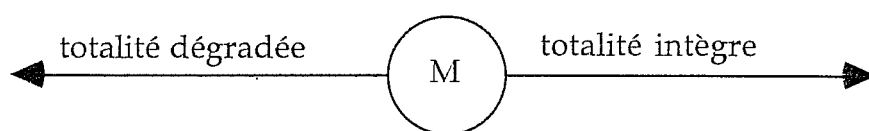
<sup>1</sup> *Ibid.*, page 721.



jusqu'ici depuis que les hommes ont une conscience esthétique de la qualité formelle des objets qu'ils fabriquent et des oeuvres qu'ils créent.

Cette dernière valeur repose sur le principe de la complétude de l'objet : le neuf et l'intègre sont éminemment préférables, autant pour des raisons pratiques que pour des motifs esthétiques, au vieux et au dégradé. La première renverse ce schéma traditionnel et valorise au contraire tout ce qui témoigne d'une perte d'intégrité de l'objet.

Nous représentons l'opposition entre ces deux valeurs de cette manière :



Simple, ce schéma est pourtant révélateur du formidable "débat" qui agite le coeur de tout monument : d'un côté on le valorise pour son intégrité, de l'autre pour sa dégradation. Il faut en effet souligner que la valeur ne se situe pas d'un seul côté mais des deux. Telle est au moins la situation moderne, nouvelle et inédite du monument : les valeurs qu'il incarne ne sont pas simplement exposées à la "désintégration", la partie droite du schéma ne menace pas simplement de s'effondrer à gauche. Il y a bien comme une *relève* de ce qui périlite et l'homme moderne est précisément l'homme pour qui de la valeur peut surgir sur le sol de la perte d'intégrité de totalités premières. Il convient cependant de remarquer que la valorisation par le vieillissement ne peut en aucun cas résulter d'une intention destructrice ni même de la négligence. Ce serait naturellement faire un contresens que d'imaginer que la *valeur de vieillissement* puisse être produite intentionnellement par une conduite malveillante à l'égard des oeuvres. Si cela était le cas nous n'aurions pas à faire à de la valeur mais à du vandalisme et ne ferions que répéter l'attitude traditionnelle qui consiste à mettre comme en équivalence les portées symboliques de

l'édification et de la destruction. Précisément la valorisation du dégradé ne procède pas d'un "plan de production" et la destruction n'est pas le symétrique inversé de la construction. La *valeur de vieillissement* s'oppose farouchement à la destruction volontaire et critique sévèrement les conduites de négligence. Elle n'est en aucun cas la compagne satisfaite et comblée du conquistador en ses actes de terreur.

Du côté du présent, donc, le monument est entraîné à reconstituer et à manifester son intégrité. Du côté du passé il est soutenu dans sa tendance non seulement à la dégradation mais aussi à la disparition. Le temps du monument est ainsi soumis à deux forces principales contraires : celle qui s'attaque à la totalité, celle qui cherche à la reconstituer. Ce temps est toutefois plus complexe que ne le laisse supposer le schéma dessiné plus haut. Les trois *valeurs de souvenance* influent diversement sur le rythme général du monument. Mais pour rendre leur action explicite il est nécessaire de regarder dans le détail les deux valeurs (plus une) d'actualité qui occupent le côté pile du monument.

#### a) La valeur d'utilisation

La *valeur d'utilisation* repose sur une satisfaction des sens. Cette indication nous permet d'éviter le contre sens d'une *valeur d'utilisation* définie par le type d'usage. Elle conditionne les usages variés que nous faisons de l'architecture mais n'est pas définie par eux. "Valeur d'utilisation" est donc à comprendre de manière générale. La valeur d'utilisation de cet édifice ne réside pas dans le fait que c'est une salle de concert, un restaurant ou un garage mais que dans ces trois cas nous n'avons pas à craindre pour la vie et la santé de ses occupants. Si elle est indépendante des usages particuliers c'est parce qu'elle les conditionne. Riegl s'exprime en ces termes à propos de cette valeur :

"La vie physique est la condition de toute vie psychique et, dans la mesure où la vie physique inférieure peut se développer sans vie psychique supérieure alors que l'inverse est impossible, elle est plus importante que celle-ci. Un édifice ancien, par exemple, qui est encore

utilisé de nos jours doit être conservé dans un état qui lui permette d'abriter les hommes sans danger pour leur vie et pour leur santé."<sup>1</sup>

Ce n'est pas parce que cet édifice, par son ancienneté apparente, nous plonge dans l'immémorial et favorise une intense activité spirituelle qu'il faut négliger les impératifs des sens. Ce que Riegl appelle "l'intérêt des sens" se comprend donc aussi comme ce qui implique leur plein exercice. Dans un sens au reste plus positif qu'une simple clause de prudence l'architecture, même ancienne, doit concourir au soin et à la culture du corps. La valeur d'utilisation d'un édifice exprime alors moins directement sa fonction, qui peut varier, que le fait même de permettre une pluralité de fonctions dans la sécurité, le confort et la plénitude sensorielle.

Pour Riegl jamais le caractère transcendantal des valeurs spirituelles ne peut justifier un mépris du corps et des sens. L'usage de monuments anciens ne saurait fournir le prétexte pour infliger aux corps les dommages d'une contrition mal placée.

#### b) La valeur d'art relative

Riegl admet deux valeurs fondamentales d'actualité : la *valeur d'utilisation* et la *valeur d'art*. Mais cette dernière se sépare en deux autres valeurs : la *valeur de nouveauté* et la *valeur d'art relative*. Celle-ci, à son tour, doit être envisagée explicitement selon qu'elle est positive ou négative. Se déduisent en tout par conséquent quatre valeurs d'actualité : la *valeur d'usage*, la *valeur de nouveauté*, la *valeur d'art relative positive*, la *valeur d'art relative négative*.

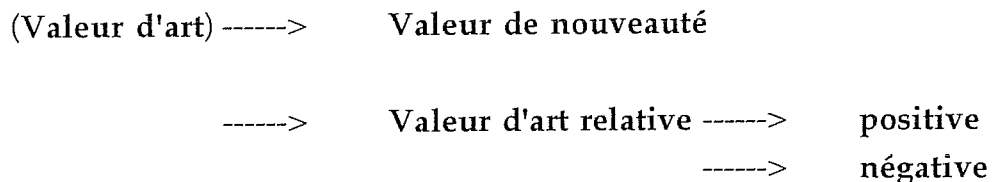
Résumons par un tableau cette déduction :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 725.

## Valeurs d'actualité :

### Valeur d'utilisation



La *valeur d'art relative* exprime tout d'abord et fondamentalement le fait même, expérimenté par les artistes et par les penseurs, de l'impossibilité de définir une valeur d'art absolue. Elle est constitutive de la modernité en cela que sa cristallisation signifie un au-delà du classicisme théorique. Ce dernier se caractérise par la conviction que l'absolu a déjà été atteint, par les anciens précisément, et que l'art doit se fixer comme tâche d'imiter leurs oeuvres cependant inimitables. La *valeur d'art relative* enregistre la fin de ce classicisme. Il n'y a pas de *valeur d'art absolue*; personne n'est jamais parvenu à cet absolu; il n'y a pas d'oeuvres attestant qu'une expérience de l'absolu artistique s'est produite. Et quand bien même y croirions-nous cet absolu aurait le caractère étrange d'*avoir eu lieu*. La création n'est pas la répétition de cet événement imaginaire. La croyance en cet événement a certainement favorisé la création. Elle agissait comme un défi tout en promouvant des "oeuvres écoles". La faillite de ce modèle - entendu de manière strictement classique - a cependant eu lieu et a des causes nombreuses et complexes. Nous nous contenterons seulement d'indiquer qu'à côté de l'échec théorique auquel a abouti la recherche de la définition d'une *valeur d'art absolue*, la découverte d'autres civilisations que celles fondées sur l'héritage gréco-latin a contribué à ce processus de relativisation.

Celui qu'anime par ailleurs un souci de conservation peut être amené à reconnaître que la croyance sinon en un Beau absolu du moins en un art légitime s'est souvent traduite dans les faits par le pillage, la destruction, le vandalisme. Au reste ces agissements témoignent à leur

manière pour le relativisme. Un lieutenant de Cortes a raconté combien l'ancien Mexico lui avait paru fantastique et merveilleux. Et d'exprimer comme un soupçon de regret après "l'oeuvre" de destruction. Au XVIème cette ville était probablement, par son ampleur, son urbanisation, la splendeur de ses monuments sinon de fait la "capitale mondiale" du moins l'une des villes les plus extraordinaires de l'époque. Ce n'est pas toujours parce que l'art de l'autre apparaît insignifiant ou laid qu'il est détruit mais bien parce qu'on devine en lui des pouvoirs qui dérangent et inquiètent. Certains doctrinaires du siècle ont peut-être cru agir pour et au nom de l'ascendance de Rome. Ce but idéologique n'est pas contradictoire avec le fait que la plupart des monuments sacrés du monde indien ont été ainsi transformés en mine d'or et de pierres précieuses. Les conquistadores n'étaient pas des esthètes justiciers et ce n'est pas tant la laideur ou l'échec qu'ils visaient chez l'autre que ses réussites, ses merveilles et sa propre conception de l'absolu.

La formation de cette *valeur d'art relative* est un événement d'une extrême importance. Elle témoignerait à elle seule du passage entre tradition et modernité. Le recul sinon la disparition de la croyance en une *valeur d'art absolue* peut jeter le trouble. Elle est nécessairement une valeur de crise, voire une valeur de mise en crise. Sa formation et son triomphe sont aussi importants que le succès de l'évolutionnisme. Le risque est bien qu'elle favorise des attitudes de rejet même de tout principe de valeur. Pour Riegl il y a en réalité une constante universelle au fondement de cette variable : celle du *vouloir d'art* lui-même. *Vouloir d'art* traduit l'expression allemande *Kunstwollen* et où *wollen* signifie également désir. Tous les hommes, sous toutes les latitudes et à toutes les époques ont manifesté ce vouloir et ce désir d'art. C'est une constante et une caractéristique anthropologique. Il a manifesté ce vouloir d'art dans des formes infiniment variées qu'il s'agisse d'ornements, de parures corporelles ou de grandes oeuvres à l'ambition de pérennité. Conscient, réfléchi et capable d'activité symbolique l'*homo poiéticus* a dit très tôt son admiration pour la vie ainsi que son effroi devant le néant. Il a pensé en formes et en couleurs ce que l'animal ressent sans distance et ne semble pouvoir symboliser que dans l'horizon strict de la reproduction adaptée de sa propre nature.

Le *monument intentionnel*, qui relève autant et peut-être indistinctement d'une volonté de durée et d'une volonté d'art, constitue sans aucun doute le motif central initial de ce désir d'art. Ce désir d'art serait désir de transmettre le témoignage de la valeur de la relation humaine, de son intensité et de son sens par-delà la mort. La relativité de la valeur des formes objectivées par le désir d'art peut ainsi, au lieu de nous plonger dans le désarroi ou le ressentiment, être au contraire un point de départ pour la rencontre de l'autre même et surtout si ses créations commencent par résister à nos propres normes d'appréciation et d'usage.

"Au regard des conceptions modernes un monument ne possède une valeur d'art que s'il satisfait aux exigences du vouloir d'art moderne. Ces exigences sont de deux sortes. Pour la première la valeur d'art moderne partage avec celle des périodes artistiques antérieures le fait que chaque oeuvre d'art moderne doit se présenter sous un aspect achevé dont ni la forme ni les couleurs ne doivent laisser paraître une dégradation. En d'autres termes : chaque nouvelle oeuvre possède déjà, du seul fait de sa nouveauté, une valeur d'art élémentaire ou, plus brièvement, une valeur de nouveauté. La seconde exigence, qui résulte non pas de la continuité mais de la rupture du vouloir d'art moderne avec les expressions antérieures du vouloir d'art, concerne la spécificité du monument du point de vue de sa conception, de sa forme et de sa couleur. On devra l'appeler plus justement "valeur d'art relative" car cette exigence ne présente aucun contenu objectif ni critères durables mais, au contraire, est soumise à un perpétuel changement. Il s'ensuit clairement qu'un monument ne peut répondre pleinement à aucune de ces deux exigences."<sup>1</sup>

Pour apprécier pleinement l'affirmation de la première phrase : "un monument ne présente à nos yeux de valeur d'art que dans la mesure où il satisfait l'attente du vouloir artistique moderne" il est nécessaire de se souvenir que cette valeur d'art est une *valeur d'actualité* et non une *valeur de souvenance*. Dans la tradition classique, au contraire, les monuments avaient souvent la valeur d'"oeuvres canons" et leur contemplation était

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 739.

une remémoration de l'absolu dont elles s'étaient approchées comme jamais on supposait pouvoir le faire. Elles peuplaient une sorte de monde idéal platonicien et leur contemplation était à la fois remémoration et réminiscence : l'âme de l'artiste parvenait grâce à elles à surmonter l'obstacle du passager, de l'éphémère, du goût empirique et frivole. L'imitation était déjà là, était déjà avant que ne s'ébauchent les oeuvres inspirées par le contact avec leurs prestigieux modèles. Elle était précisément remémoration d'une valeur d'art imaginée intemporelle et qui n'avait en aucun cas à être "actuelle". Jamais la tradition classique, à la Renaissance par exemple, n'a satisfait en toute pureté à ce modèle. Erwin Panofski a montré dans *Idea* comment les artistes eux-mêmes ont progressivement subverti la doctrine esthétique et poétique inspirée de Platon. C'est bien parce que la vérité demeure le plus souvent au fond du puits; que les représentations parfois les mieux théorisées ne coïncident pas avec les pratiques effectives que du changement, dut-il passé pour du désordre et du "devenir" a lieu et provoque ruptures, refontes, sursauts critiques, révoltes théoriques, exigences expérimentales. Le passage de l'ancienne *valeur de souvenance artistique* à la nouvelle *valeur d'actualité artistique relative* témoigne en faveur d'une réalité "processuelle" de l'histoire. En un sens la nouvelle valeur d'art ne vient pas *après* l'ancienne, et surtout pas comme une décadence, mais était déjà à l'oeuvre dans les innombrables espaces laissés en friche par la doctrine classique de la remémoration. Certes la vision de Riegl demeure profondément marquée par une pensée téléologique de provenance hégélienne. Le développement du réel est strictement parallèle au développement du concept comme si le réel lui-même, malgré toute sa complexité et son désordre, était complice du savoir absolu. Sous le bruissement de l'histoire il y a une partition cachée et la philosophie consiste en la détermination des règles de son déchiffrement. Nous verrions cependant dans le fait qu'est énoncé explicitement le principe de la *valeur d'art relative* la manifestation même de ce processus qui, à nos yeux, constitue le motif fondamental de la pensée historienne. Toujours quelque chose se trame et se passe *entre* la pensée et le réel qui devient énigme et problème. Le bruit demeure. Telle devient la valeur d'art désormais relative en tant qu'elle "n'a aucun contenu objectif ni durable".

Le vouloir d'art moderne *ne peut plus* vouloir se référer à un absolu dont nul n'est parvenu à expliciter universellement et objectivement les exigences esthétiques. La *Critique de la faculté de juger* aurait une fois pour toutes établi l'impossibilité d'une telle théorie.

Il partage cependant avec l'ancien vouloir une *valeur d'art élémentaire*, appelée *valeur de nouveauté*, et qui se caractérise par l'accueil favorable spontané fait au neuf et à l'intégrité des oeuvres. Mais il s'en sépare, nous venons de le voir, par le caractère désormais relatif de la *valeur d'art*. "Etre comme neuf"; "plaire totalement par la conception, la forme et les couleurs"; les monuments, souligne Riegl, ne peuvent satisfaire "pleinement aucune de ces deux exigences". S'agissant de la *valeur de nouveauté* les monuments acquièrent normalement une *valeur de vieillissement* qui leur interdit précisément de combler les exigences de la *valeur de nouveauté*. Quant à la *valeur d'art relative* ce n'est que de manière exceptionnelle, et de toutes façons toujours provisoire, qu'un monument - et un monument est toujours un monument historique - peut correspondre à l'attente du vouloir d'art moderne. La règle serait désormais qu'entre le vouloir d'art tel qu'il s'est constitué en modernité et les oeuvres du passé un "différentiel" toujours vient s'immiscer. Et cela dans l'annonce, semble-t-il, d'un éloignement futur voire, comme dans la mode ou dans l'économie, d'un renversement de tendance.

Ce vouloir d'art se stabilise néanmoins quelque peu dans des modes, des courants, des écoles, des familles, des théorisations.

Dés lors que se pose la question de la valeur artistique d'un monument il s'impose de déterminer désormais quel est le point de vue présidant à la reconnaissance de sa *valeur d'art relative*. Sur ce point la théorie de Riegl est très cohérente. Les monuments étant historiques (et non artistiques) nous nous devons tout d'abord de les évaluer en fonction de leur intérêt précisément historique. Tel ou tel monument peut nous laisser totalement indifférent sur le plan artistique, nous devons nous interdire de décider de son sort à ce seul motif. Sa *valeur de monument* est une *valeur de souvenance historique* et non de *remémoration artistique et esthétique*. Il fait signe d'un monde disparu que nous nous devons, par lui et pour lui, tenter de comprendre. Nous voulons dire par là que, quand bien même aurait-il été conçu dans l'esprit d'un classicisme et dans la



perspective d'une recherche d'un beau absolu, sa valeur d'art ne peut être que relative à notre propre vouloir d'art. Il ne fait que s'exposer à elle. La recherche historique peut nous conduire à la restitution de la théorie de l'art qui sous-tend sa conception et donc à énoncer les valeurs d'art que ses architectes, par exemple, ont prétendu atteindre et réaliser, il n'empêche que sa valeur d'art n'est pas induite par cette anamnèse, mais par sa coïncidence avec le sens que nous donnons nous-mêmes au vouloir d'art. Nous pouvons au reste imaginer une expérimentation de ce rapport. Etant donné le fait que vous connaissez plus ou moins bien tel ou tel monument concevez vous-même un édifice. Que peut-on dire sur les écarts mais aussi sur les points de rencontre entre ces monuments et votre propre réalisation?

Cette expérience ferait sans doute apparaître qu'à côté d'une valeur d'art relative *positive*, exprimant comme une complicité entre votre oeuvre et une autre plus ancienne, il existe une version *négative* exprimant non pas simplement un écart avec cette oeuvre, mais véritablement une opposition. Dans la création on peut faire tout aussi bien avec que contre. Il va sans dire que quand l'existence d'un monument est en jeu la valeur positive ou négative de la valeur d'art qui lui est attribuée n'est pas sans influence sur son sort.

### c) La valeur de nouveauté

Nous venons d'apprendre que la *valeur d'art* comporte non seulement une valeur d'art *relative positive* ou *négative*, mais aussi une *valeur de nouveauté*. Par cette *valeur de nouveauté* la *valeur d'art* conserve un élément permanent. Cette *valeur de nouveauté* est une valeur esthétique élémentaire : elle exprime le fait que les hommes ont toujours valorisé, à propos des objets de leur production, le fait qu'ils soient neufs et intégrés. L'objet est d'abord parfait et satisfait, y compris par l'apparence, à la totalité de son concept. Cette valeur est un témoignage du "Kunstwollen". Lorsque nous apprécions le fait qu'une automobile, qu'un meuble ou qu'un simple emballage de produits alimentaires sont neufs nous faisons, même si elle est élémentaire, une expérience esthétique.

" Toute l'activité créatrice de l'homme n'est pas autre chose que la réunion d'un certain nombre d'éléments éparpillés dans la nature ou informes parce que dissous dans la généralité en une totalité déterminée par la forme et la couleur. Dans cette activité de création l'homme procède exactement comme la nature : tous deux produisent des individualités distinctes. Encore aujourd'hui nous exigeons que chaque oeuvre moderne présente ce caractère de totalité autonome. Il est vrai que l'histoire de l'art nous apprend que l'évolution du vouloir artistique humain tend vers toujours plus de relations des oeuvres d'art singulières avec leur environnement et que notre époque est naturellement la plus avancée dans ce domaine. Mais malgré nos cottages capricieux, malgré des tableaux comme "La fille de Jorio" de Michetti où un personnage, pourtant visible en totalité au centre du tableau, a la tête coupée par le cadre, la formation d'un tout isolé aux contours strictement déterminés demeure encore aujourd'hui le postulat indispensable de toute création plastique. Il s'avère que cette intégrité constitue à elle seule un facteur esthétique, une valeur d'art élémentaire que nous examinerons, dans le cadre de l'étude des valeurs d'actualité, sous l'appellation de "valeur de nouveauté". <sup>1</sup>

La notion d'intégrité est une des notions centrales de la théorie rieglienne. Elle exprime ceci que les objets produits et les oeuvres conçues le sont *comme* des individualités naturelles aux contours nettement délimités et auxquels rien ne manque. La perception de ces qualités constitue une expérience esthétique élémentaire. Kant a, dans *l'Analytique du Beau*, critiqué et rejeté l'idée selon laquelle la perfection, c'est-à-dire ce qui fait précisément que des individualités ou des formes soient intégres, puisse constituer l'objet d'une expérience esthétique *pure*. Nous jugeons de la perfection avec les moyens de la connaissance et du concept et non avec la sensibilité et la réflexion esthétique pures. Il est donc remarquable que Riegl ait mentionné l'existence d'oeuvres contemporaines plus intégrées qu'intégres. Cette nouvelle tendance du *Kunstwollen* rapprocherait ainsi, et pour autant que faire se peut, l'aspect *élémentaire* de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 669.

la valeur de nouveauté de la *pureté* kantienne. L'architecture romantique d'un château dialogue avec le paysage sans rien lui opposer d'une forme agressive. L'idéal de l'architecture organiciste, dont la formulation par l'architecte américain F-L. Wright est presque contemporaine du CMM, repose précisément sur l'idée de dialogue avec l'environnement naturel. La "boîte" est déconstruite au profit d'un jeu d'écrans opaques ou transparents. Il reste que Riegl évoque, comme pour montrer le caractère encore primitif du nouveau *Kunstwollen* des cottages extravagants. Il semble cependant qu'il ait entendu Kant sur ce point. En effet la *valeur de vieillissement*, qui manifeste une des originalités profondes du *Kunstwollen* moderne, promeut précisément tout le contraire d'une valeur reposant sur l'intégrité. C'est l'imperfection même qui est au coeur de la satisfaction éprouvée à la contemplation du vieux. L'oeuvre ancienne, patinée et dégradée, est comme le pendant en aval de l'esquisse et de l'ébauche. L'esquisse est belle de ce qu'elle promet et n'adopte rien des convenances qui sont celles de l'objet fini. L'oeuvre ancienne, dont il faut s'interdire d'effacer les marques laissées par le temps, nous sollicite de même à de nouvelles créations. Le "replâtrage", la restauration systématique, le vieux refait à neuf bloque la création et l'innovation. Il semble que Riegl ait éprouvé le fait que la pure et simple contemplation des oeuvres anciennes comme telles, donc sans souci d'histoire, éveille en nous des rêves de création. L'ancien n'est pas une manie d'antiquaire. Il est ce par quoi l'homme retrouve le contact avec le cycle de la création. Elle la provoque. Tout se passe donc comme si la contemplation de l'ancien était le signe d'une gestation. *Gestation* : ce mot était au XVI<sup>ème</sup> siècle un terme de médecine désignant un exercice qui consistait à se faire porter pour réparer ses forces.

Riegl observe donc, au début du siècle, une tendance à l'intégration de l'oeuvre dans des ensembles plus vastes. On peut affirmer que les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle sont allés très loin dans la remise en cause des limites de l'oeuvre. Certains happenings de John Cage ont par exemple joué sur l'indistinction entre l'oeuvre et son contexte. Les "colères" d'Arman ont valorisé esthétiquement mais paradoxalement la destruction de l'objet. Ses accumulations, autre exemple, superposent des limites "floues" à des conglomérats d'objets industriels de série. Beaucoup d'artistes, héritiers d'une longue tradition artisanale, ont ainsi

problématisé, et dans une direction qui nous paraît allé dans le sens d'une "dés-intégration", les modes d'apparition d'une oeuvre entrant en concurrence avec le domaine pléthorique des objets "produits-consommés." Notre environnement semble parfois étouffer sous le poids d'objets "neufs et intègres". L'oeuvre peut alors apporter, avec ses déchirures, une respiration nouvelle. Nous ne savons que trop bien imiter la nature. Toute la sphère techno-industrielle en est la démonstration.

Ce tableau récapitule la structure particulière de la valeur d'art :

	-----> Positive
Valeur d'Art	-----> Valeur d'Art Relative ..... <b>variable</b>
	-----> Négative
	-----> Valeur de Nouveauté ..... <b>constante</b>

La *valeur d'art* comprend un élément **constant**, la *valeur de nouveauté*, et un élément **variable**, la *valeur d'art relative* laquelle est soit *positive* soit *négative*.

Les signes qui manifestent une inflexion du *Kunstwollen* vers moins d'autorité accordée à l'intégrité annoncent semble-t-il une perte de terrain de l'élément constant de la *valeur d'art* et, par voie de conséquence, un rapprochement avec la *valeur de vieillissement*.

## 5. Tableau général des valeurs La modernité selon Riegl

Nous allons dresser un double tableau récapitulatif des valeurs identifiées et définies par Riegl.

Dans la section haute du tableau sont mentionnées l'ensemble des valeurs participant du culte moderne du monument. La séparation horizontale en grisé met en relief le couple de valeurs spécifiques à la modernité : la *valeur de vieillissement* et la *valeur d'art relative*.

Dans la section basse du tableau figurent au contraire les valeurs spécifiques à l'ancien culte du monument.

Valeurs de souvenance	Valeurs d'actualité
Valeur de commémoration intentionnelle	Valeur d'utilisation
Valeur historique	Valeur de nouveau
Valeur de vieillissement	Valeur d'art relative

Ci-dessus : table moderne des valeurs.

Ci-dessous : table "ancienne" des valeurs.

Valeur de commémoration intentionnelle	Valeur d'utilisation
Valeur historique & Valeur artistique	Valeur de nouveauté

Nous appellerons *modèle rieglien de la modernité* le double tableau ainsi présenté des valeurs impliquées dans le culte du monument. Celui-ci est révélateur de l'évolution de la conception générale de la culture. Il y a un modèle - le tableau n'est qu'une représentation de ce modèle - parce que la théorie au nom de laquelle il est construit ne se contente pas de juxtaposer des valeurs, elle en propose également une dynamique et une économie.

Un des traits pertinents du modèle est qu'il prend acte du passage de la valeur d'art (absolue) comme *valeur de souvenance* à la valeur d'art relative comme *valeur d'actualité*. La *valeur d'art relative* qui, dans la partie haute du tableau, occupe la case en bas à droite, provient en fait de la colonne de gauche des *valeurs de souvenance*. La *valeur d'art* a migré de la colonne "souvenance" à la colonne "actualité". Telle serait la révolution "copernicienne" accomplie par Riegl. Dans la période que nous qualifierons par antéposition de traditionnelle la *valeur d'art* était donc une *valeur de souvenance* non une *valeur d'actualité*. La présence "contemporaine" de la *valeur d'art* est l'effet, dans cette situation traditionnelle, de sa remémoration. L'artiste traditionnel a une relation de fidélité à des canons, à des formes types, à des procédés améliorés en profondeur ou renouvelés mais jamais radicalement bouleversés. L'artiste traditionnel ne manque pas d'initiatives mais elles demeurent dans l'enveloppe de la tradition. En étant de souvenance la valeur d'art ancienne était en ce sens une familière du monument. C'est de lui dont elle tirait l'essentiel de sa substance. Il était la fleur et elle était le miel. Il est vrai que subsistent des oeuvres de référence, des monuments, mais la tradition se caractérise par une forte territorialisation de la relation entre la "fleur" et le "miel". Le monument est à lui seul un territoire et toute une géographie mentale.

Il est difficile, cependant, dans le même temps de garder en vue la notion de processus et de faire reposer une telle révolution sur le passage de la valeur d'art de la "souvenance" à la "l'actualité". Notre terminologie confond au reste, semble-t-il, "traditionalisme" et "classicisme". Il est temps de souligner que ce n'est précisément pas la même chose et que sur bien des points ces deux notions sont contradictoires.

Les oppositions *classicisme vs modernité* et *traditionalisme vs modernité* ne sont pas équivalentes. L'hypothèse serait que le classicisme, tel que l'a mis en oeuvre l'humanisme occidental, est en réalité une mise

en crise de la tradition. Nous ne perdrons alors pas de vue l'idée de processus en voyant dans le classicisme un moment où la tradition, sollicitée à reconnaître l'absolu dans l'ensemble gréco-romain, va faire l'épreuve de l'échec théorique de sa fondation. Le classicisme serait en ce sens l'utopie, ou le moment utopique, de la tradition. Le corollaire est bien évidemment que ce moment ne peut déboucher que sur une crise profonde de l'ensemble de la tradition. La théorie de l'art aurait ainsi découvert sa propre Amérique. A l'instar de Colomb croyant avoir trouvé la route des Indes, elle a cru trouvé le socle définitif "gréco-romain". En réalité elle s'est trouvée sur le seuil d'un monde nouveau dont il lui était impossible d'imaginer les rythmes et les valeurs. Il lui a été plus facile de pressentir l'immense pouvoir de "négation", d'arrachement et de déterritorialisation. Pour s'interroger, s'en inquiéter ou s'en plaindre.



## 6. Les conflits entre valeurs de souvenance

En général oeuvres humaines ou résultant de l'action de l'homme sur la nature - la monumentalisation d'éléments de nature sauvage implique l'oeuvre, parfois complexe et délicate, de préservation - les monuments ont à durer. C'est la vocation de beaucoup d'entre eux. Mais, et c'est pour nous un des traits du caractère processuel du temps historique, leur durée effective en tant que monuments est rarement sinon jamais conforme aux prévisions initiales. Les monuments intentionnels, qui sont faits pour perpétuer un souvenir, ne sont théoriquement entretenus que pendant la durée où ils sont actifs. Seule leur reconnaissance en tant que monument historique, et la possibilité d'une telle reconnaissance est chose relativement récente, est susceptible de les aider à durer en dépit de leur mort en tant que monument intentionnel.

Quoiqu'il en soit ils sont appelés à franchir de nombreuses vagues de générations pour lesquelles ils constituent des symboles communs. Souvent ces symboles ne permettent plus que des émotions esthétiques car les mondes dont ils étaient des constituants essentiels nous échappent ou

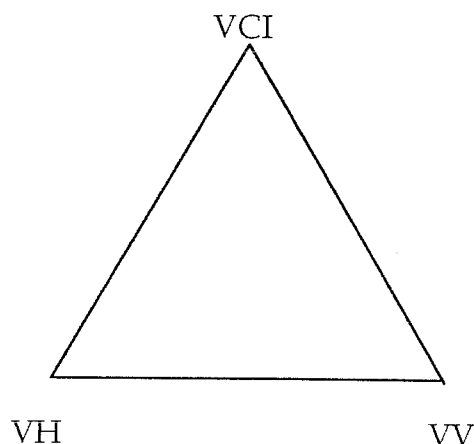
nous sont inconnus. Le voyage des monuments est rarement de toute tranquillité. Ils sont particulièrement exposés aux caprices de ce que les anciens appelaient la fortune. D'autre part, dès que leur monde d'origine a sombré, ils ont à affronter des conduites, des attitudes, des évaluations parfois très différentes de celles qui présidèrent à leur conception. Les monuments sont souvent en exil.

L'analyse historique et génétique de Riegl a permis de définir huit sortes de monuments dont trois étaient pures.

Il est commode cependant d'avoir en vue ce que j'ai appelé le monument intégral, c'est-à-dire le monument dont les valeurs qui le fondent en tant que monument, les *valeurs de souvenance*, sont représentées en totalité. (Au reste Riegl demeure sur le seuil de la combinatoire que nous avons développé. Le devenir du monument ne peut figurer pour lui que dans le cadre strict de l'inclusion du monument intentionnel dans le cercle du monument historique, et de l'inclusion de ce dernier dans le cercle du monument ancien).

Ce monument intégral va nous permettre de mettre en perspective temporelle les occasions de conflits, au reste décrites par Riegl, pouvant survenir entre les valeurs. Le monument intégral porte à son comble l'idée que l'essence de certaines choses est conflictuelle. Héraclitéennement le monument est une telle "unité" de forces contraires. Et son "temps", son temps d'existence, résulte de la juxtaposition de données matérielles et de conduites humaines nettement différenciées.

Les *valeurs de souvenance* sont les valeurs en vertu desquelles certaines choses sont des monuments. Or ces mêmes valeurs induisent des "pratiques" qui s'opposent. L'essence du monument est partagée, divisée en principes rivaux. Nous représenterons cette essence conflictuelle par un triangle :



Ce triangle est le triangle des conflits des *valeurs de souvenance*. A chaque sommet du triangle une valeur tente d'orienter l'ensemble dans le sens de ses exigences et de ses intérêts. Ce triangle ne vaut que pour le côté face du monument et ne tient pas compte, naturellement, des valeurs d'actualité.

Avant d'examiner dans le détail de chacun des conflits notons ce qui constitue l'essentiel de leurs exigences.

a. La valeur de commémoration intentionnelle. Le monument cherche à perpétuer un moment précis et particulier du temps. Autrement dit son message doit être toujours lisible et compréhensible. Un monument intentionnel actif doit donc être rigoureusement entretenu, ou soigneusement restauré. *Toute dégradation doit être combattue.*

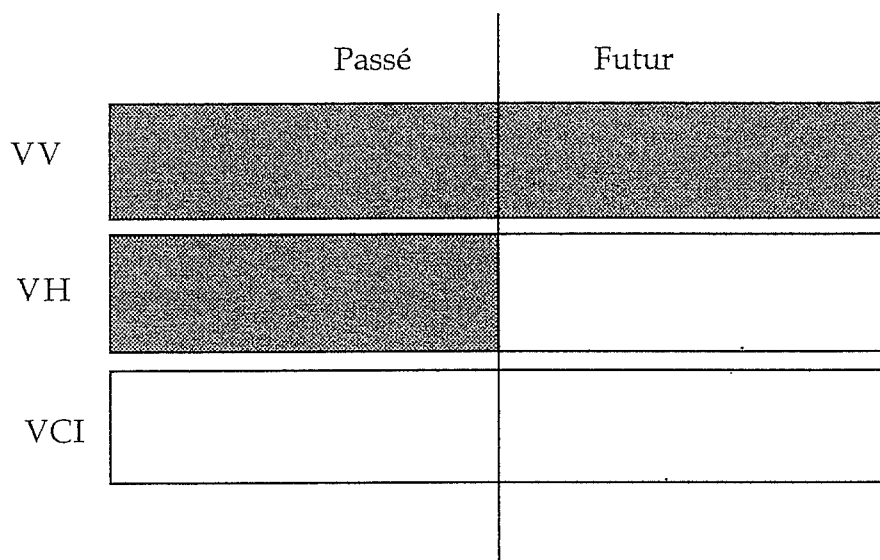
b. La valeur historique. Le monument historique doit être conservé en tant que document dans l'état où il a été trouvé. La reconstitution de l'état originel doit être effectuée sur des maquettes ou sur des plans et non sur l'original. *Les dégradations existantes doivent être conservées et le monument protégé des dégradations futures.*

c. La valeur de vieillissement. Le monument ancien est conservé en tant qu'il se dégrade. Il doit être protégé aussi bien de la restauration que de la destruction volontaire ou des négligences. *Les dégradations brutales ou*

*volontaires sont proscrites, les autres souhaitées dans les limites du respect de la "vie naturelle" du monument.*

Les trois *valeurs de souvenance* commandent ainsi trois registres différents de la dégradation : négation de toute dégradation; négation des dégradations futures; négation des seules dégradations volontaires ou brutales.

En traçant un axe vertical temporel séparant le passé et le futur il est possible de se représenter de manière commode les trois modes de rapport qu'entretiennent les *valeurs de souvenance* avec la dégradation.



La VCI - *valeur de commémoration intentionnelle* - doit combattre théoriquement toute trace de dégradation. Vers le passé, elle restaure; vers le futur, elle entretient.

La VH - *valeur historique* - conserve toutes les dégradations passées et protège le monument de toutes dégradations futures.

La VV - *valeur de vieillissement* - conserve le monument en tant qu'il est pris dans un processus de dégradation. Ne figure pas dans le tableau le fait qu'elle s'oppose à la dégradation brutale ou volontaire.

Dans la mesure où les *valeurs de souvenance* sont celles qui fondent la monumentalité du monument il est remarquable qu'elles le "fondent" précisément en tant qu'elles sont susceptibles d'entrer en conflit.

Plus le concept de monument est "général" moins l'oeuvre est considérée dans sa totalité ou dans son intégrité. Du côté de la *valeur de vieillissement* c'est le processus même de dégradation qui est satisfaisant, et celle-ci est la négation en acte de la totalité même de l'oeuvre. Dans le cas de la *valeur de commémoration intentionnelle* c'est au contraire la totalité qui doit être scrupuleusement conservée comme telle. Du monument historique, au contraire, ce qui est à conserver c'est la limite même entre la totalité originelle et les transformations qui, par des retraits ou par des ajouts, lui ont fait perdre son unité première.

Les *valeurs de souvenance* assurent ainsi la promotion de trois expériences de la totalité : celle du *tout inentamé*, celle du *tout divisé*, celle du *tout déconstruit*. A la première correspond l'idée que l'intégrité de l'oeuvre s'accorde avec la finalité de perpétuation d'un souvenir contre la disparition duquel on cherche ainsi à résister. La seconde exprime l'exigence scientifique d'avoir à protéger l'authenticité de ce qui, en ayant une valeur de document, témoigne du travail de l'histoire. La troisième met également en jeu la vérité : un monument par trop souvent restauré finirait par perdre son identité et sa raison d'être. Ce serait une image plus ou moins déformée d'une oeuvre et non cette oeuvre elle-même. Et cette image serait perçue en lieu et place de son modèle, perfide tromperie. Il apparaît plus satisfaisant d'en faire le motif d'une réconciliation avec les forces destructrices de la nature. Le rythme nécessairement modéré de la dégradation appréciée par la *valeur de vieillissement* prendrait ainsi le sens d'une culture de deuil. Des mondes, parmi lesquels des mondes qu'on a pu croire éternels, disparaissent progressivement.

Avant d'entrer dans le détail des conflits entre valeurs de souvenance il est utile de proposer un nouveau tableau. Il s'agit de comparer entre elles les opérations commandées ou tolérées par les *valeurs de souvenance* à savoir : la *restauration*, pour la *valeur de commémoration intentionnelle*; la *conservation en l'état*, pour la *valeur historique*; la *laisser être* pour la *valeur de vieillissement*.

VV	Interdit	Interdit	Laisser être
VH	Interdit	Conservation en l'état	(Interdit)
VCI	Restauration	(Interdit)	(Interdit)

Ce tableau se lit comme suit :

La VCI préconise formellement la *restauration*, ne se satisfait pas de la conservation en l'état et répugne au laisser être.

La VH préconise formellement la *conservation en l'état*, interdit la restauration et ne se satisfait pas du laisser être.

La VV préconise formellement le *laisser être* et interdit aussi bien la restauration que la conservation en l'état.

VCI, VH et VV excluent naturellement toutes les trois la *destruction*.

A) Le conflit entre la *valeur de vieillissement* et la *valeur historique*.

Les conflits entre les *valeurs de souvenance* ne mettent pas en jeu autre chose que le monument lui-même, autre chose que ce qui le fonde comme monument. L'idée (rieglienne) de monument, pour avoir emprunter la voie onto-logique du concept, rassemble trois points de vue sur le tout incompatibles : restaurer, conserver en l'état, laisser être! Comment par exemple, alors même que la classe des "monuments historiques (et vieux)" est nombreuse et recouvre les cas les plus habituels,

concilier le laisser être préconisé par la *valeur de vieillissement* et l'impératif de la conservation en l'état qui prévaut selon le point de vue de la *valeur historique*? Nous aurons, nous le verrons, à acquérir une "sagesse monumentale" par l'acceptation sur le plan pratique de ce qui apparaît absolument contradictoire sur un plan purement logique.

La source profonde du conflit entre *valeur historique* et *valeur de vieillissement* réside en fait dans le sens, qui ne peut être univoque, que nous conférons au patrimoine. Celui-ci, constitué de symboles matériels transmissibles, ne se laisse pas résumer dans une évidence. Il est une question. Et cette question semble tresser de manière complexe et nuancée les motifs mêmes de la provenance -d'où venons-nous?; de l'identité - qui sommes-nous?; de la fin - où allons-nous? Comme l'a suggéré François Choay dans un titre qui n'est pas sans une pointe de provocation, le patrimoine peut s'appréhender de manière allégorique. Il ne faut pas seulement entendre par là que le patrimoine parle par figures plus qu'en mots. Arrêtons-nous un instant sur cette question et tentons de la clarifier. Que signifie précisément l'expression-titre *allégorie du patrimoine*?

Elle apparaît bien tout d'abord de manière énigmatique. En quel sens pouvons-nous dire que le patrimoine peut s'appréhender allégoriquement? Que peut-on attendre d'une telle perspective?

Nous allons isoler quelques traits significatifs de l'allégorie en nous demandant en quoi ils contribuent à une problématisation de la notion de patrimoine.

a) L'allégorie comme double sens. Une allégorie est une manière, originairement, de parler de quelque chose par quelque chose d'autre, d'un figuré par un propre. (*Allégorie* est effectivement formé avec *allos*, qui signifie autre, et *agoreuein*, qui veut dire parler, parler en public, parler en assemblée.) C'est une espèce de métaphore mais alors, selon les rhétoriciens classiques, que la métaphore ne donne à entendre que le sens figuré, l'allégorie laisse toujours aussi entendre le sens propre. Il y a un sens propre de l'allégorie et il subsiste toujours à côté du sens figuré. Interpréter complètement une allégorie suppose qu'on maintienne ensemble la compréhension des deux sens.

Qu'est-ce alors allégoriquement parlant que le patrimoine dans cette perspective du double sens? Remarquons tout d'abord qu'il est toujours

possible que l'espace ouvert par un monument soit perçu dans la perspective d'un sens figuré. Qu'une société soit attentive à l'univocité relative de ses langages et de ses codes n'exclut pas qu'au-delà du "propre" il puisse y avoir, et peut-être relèvent-elles au sens fort de la culture, de nombreuses visées du "figuré". Il faudrait s'interroger sur ce qu'il y a de commun entre le mythe (au sens que Roland Barthes a donné à ce terme), la métaphore, le symbole et l'allégorie. Ces termes renvoient tous, mais de manières différentes, à des pratiques du "double sens". Un monument peut être tout cela en même temps ou tour à tour selon la richesse et la diversité des expériences dans lesquelles il est pris. Il reste qu'il est essentiellement une "chose qui dure" dans un espace qui a toujours un degré d'ouverture publique. Un écrivain bosniaque parlait sur une radio de l'importance fondamentale qu'avait le pont de Mostar, détruit volontairement au cours de la guerre en ex-Yougoslavie, pour ses habitants. Ceux-ci appelaient précisément leur pont "le Vieux". Il était le symbole, nous serions tenté de dire "archique", de la réunion entre la Bosnie et l'Herzégovine. C'était un endroit fréquenté par les jeunes couples qui voyaient en lui une métaphore amoureuse. Nul doute qu'il était perçu également de manière "mythique" comme un idéal d'alliance et de métissage réussi, idéal précisément bafoué par le nationalisme armé.

Pris dans le processus de métaphorisation le pont littéral n'en finit pas de se dissoudre dans le figuré, dans notre exemple, dans le figuré du discours et du vécu amoureux. Il est impératif que le propre se fasse oublié comme tel.

Pris dans le processus de symbolisation il importe au contraire que le schème formel "pont de Mostar" conserve intacte sa valeur emblématique. Selon les analyses de Schelling et de Thibaudet en tant que symbole il est une synthèse réussie entre le particulier et l'universel. Si, à propos de notre exemple, l'universel est l'unité de la Bosnie et de l'Herzégovine, le particulier "pont de Mostar" jouit de la propriété d'être clairement, de manière particulièrement "vivante et convaincante", une telle unité.

Le mythe "pont de Mostar" serait présumé par le symbole. Ce serait le pont perçu ou référé au-delà de sa fonction de passage et de communication entre deux rives, et enveloppé dans une connotation : "tout est bien entre la Bosnie et l'Herzégovine".



La destruction du pont de Mostar - l'écrivain dont nous parlons confia sa totale incrédulité lorsqu'on lui annonça la mort du "vieux" sous les bombes - nous aide peut-être à mieux comprendre alors sa signification allégorique, et au-delà, de la signification allégorique du patrimoine même.

"Il y a une grande différence, selon Goethe, entre le poète qui cherche le particulier en vue du général et celui qui voit le général dans le particulier. Le premier cas donne naissance à l'allégorie, où le particulier vaut uniquement comme exemple du général; le second nous livre la nature propre à la poésie; celle-ci donne le particulier sans penser au général, sans le viser."<sup>1</sup>

La signification allégorique du pont de Mostar ne relèverait donc pas du "général" strictement contenu dans sa particularité à savoir que les amoureux ont perdu un protecteur et un complice; que l'unité de la Bosnie-Herzégovine est remise en cause; que la haine a triomphé de la bonne entente. Le général allégorique serait en fait visé au-delà des significations métaphoriques, symboliques et mythiques auxquelles il confère une échelle particulière. Il y aurait d'une part le "propre" du pont de Mostar, visé pour lui-même et comme en-deça du mythe, du symbole et de la métaphore et, d'autre part, un général visé cette fois au-delà de ces significations. C'est la méditation, teintée de mélancolie, sur la fragilité de la civilisation et la compulsion à la barbarie qui constituerait le thème central du "général" figuré par le particulier. C'est pour cette raison, à la condition bien entendu qu'une telle allégorisation ait lieu, que la destruction du pont de Mostar a eu autant de retentissement. D'une autre façon il faut aussi qu'au plus intime de l'idée de patrimoine il y ait précisément la visée d'un universel et d'un général. A travers la particularité même du pont c'est bien le général de l'universalité d'un patrimoine qui constitue un thème allégorique central. "Allégorie du patrimoine" viendrait donc dire que dans la notion même de patrimoine il y a l'idée d'un général visé par du particulier : le pont de Mostar, le pont du Gard, les temples d'Angkor, les pyramides de la Lune et du Soleil... Il faut hélas reconnaître que nous nous donnons par là des raisons supplémentaires de mélancolie. Au sein du

---

1 .....

"village mondial" la destruction du pont de Mostar a d'autant eu d'impact que la conscience patrimoniale ne pouvait pas ne pas en être affectée. Le patrimoine est en ce sens d'autant plus "allégorique" qu'il repose pour une part sur la conviction que l'universel, pour être visé à partir du particulier, ne peut précisément pas se passer de l'existence du particulier. La destruction spectaculaire et provocatrice du pont de Mostar est à donc à la fois une atteinte à du particulier et à de l'universel. Et une atteinte au droit du particulier à participer à un universel qui ne peut être sans lui.

Il y aurait donc de l'allégorique dans le patrimoine entendu comme visée d'un "universel figuré" à partir des "particuliers propres". Mais il ne suffit pas d'avoir en vue cet "universel" de la culture et des "droits du monument". Si nous avons pu dire que la manière dont on a ressenti la destruction du pont de Mostar aidait à la compréhension de la dimension allégorique du patrimoine c'est parce que l'universel patrimonial est aussi ce "général" dont parle Riegl et auquel *tous* les monuments, en se dégradant, ont à faire retour. Cela même que la valeur de vieillissement doit protéger aussi bien de la rétrogradation restauratrice que de l'accélération destructrice. Ce que cherche à promouvoir la *valeur de vieillissement* n'est-ce pas alors le principe même d'une allégorisation d'autant plus universalisante qu'elle transcende les particularités historiques (et symboliques) des monuments? On imagine Riegl espérant en un vingtième siècle rallié sans exclusive à l'impératif de conservation. Le monde, nous l'avons vu, et le monde naturel comme le monde culturel, s'est révélé historique et non créé. L'exigence de conservation poursuit le geste du bibliothécaire. Tout monument est un document de cette histoire et toute disparition équivalent à l'effacement d'un mot, d'une page, d'un chapitre ou d'un livre. C'est la réalité elle-même qui s'appauvrit et pas seulement son image. Mais conserver ne peut absolument pas consister à nier ce dont elle s'origine, l'histoire. Et il ne peut y avoir d'histoire sans déploiement de l'événement dans le temps, dans la temporalité du temps. Il y a de l'histoire précisément parce que s'éprouve le fait que le temps est une "image de l'éternité", et qu'en tant qu'"image" il impose la loi incontournable de l'irréversibilité. L'image platonicienne souffre significativement de cette irréversibilité dont l'éternité se rit. Mais c'est bien dans cette "image" qu'histoire naturelle et histoire humaine se meuvent.

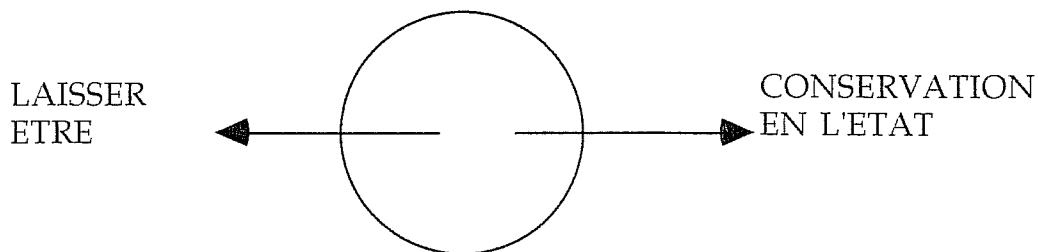
La *valeur de vieillissement* se révélerait ainsi constituer l'horizon allégorique du monument. Au-delà même de la chronologie selon laquelle s'égrène la "biographie" du particulier il y a à saisir la généralité du temps en son irréversibilité. L'attitude conservatrice, pour rester cohérente avec les principes fondamentaux dont elle relève, doit par conséquent se désaisir devant cette *valeur de vieillissement* par laquelle s'éclôt la véritable teneur allégorique du patrimoine. Ce qui se présente comme devant *durer* ne peut le faire qu'en "image" et n'est donc pas éternel.

Il est remarquable que les concepts de monument historique et de monument vieux renvoient, pour le premier à l'histoire humaine; pour le second à l'histoire naturelle. La satisfaction que permettent les traces de dégradation n'est pas morbide. Elle est indissociable de la conviction qu'une disparition graduelle est toujours la promesse d'une création nouvelle non seulement dans ses objets mais aussi dans ses formes ou dans son style. La nature n'est pas indifférente, comme le dira plus tard Einstein, elle continue à être féconde par cela même qu'elle inscrit les oeuvres dans une durée et non dans un temps abstrait. Quant au monument historique il signifie, pour autant que nous devons une fois son existence reconnue le conserver en l'état et sans restauration, qu'est ouvert un champ infini de recherche sur les motifs historiques du développement.

Les amateurs de monuments vieux, dont la devise serait : "Laissons être, ne restaurons jamais", sont persuadés que l'élan créateur des hommes ne peut que se renouveler au spectacle de la lente mais irrémédiable disparition des oeuvres.

La *valeur de vieillissement* ne peut normalement que s'opposer au principe même du monument historique qui, par définition est un fragment de temps figé qu'il faut entretenir comme tel. *Valeur de souvenance* récente, conquérante et moderne la *valeur de vieillissement* tend à nier l'économie même du monument historique.

Ce schéma résume pour mémoire la logique du conflit entre *valeur de vieillissement* et *valeur historique* :



La vérité de la *valeur de vieillissement* est qu'il est *impossible* de conserver indéfiniment un monument sans porter atteinte à son authenticité. L'authenticité, l'unicité à la source de l'aura du monument est, théoriquement, la motivation fondamentale de la conservation. Mais dans le même temps même l'entretien le plus scrupuleux finit toujours par substituer à cette authenticité, à cet autre originaire, un ersatz qui renvoie plus à notre propre désir qu'au "calme bloc ici bas chu" qu'est le monument. Pratiquement, cependant, il s'impose de reconnaître que le culte de l'authentique est loin d'être la motivation dominante de l'ensemble des activités afférentes à la conservation. L'idéologie peut préférer des symboles à l'authenticité et l'industrie touristique, de plus en plus puissante, des stars à des documents. Cela n'est pas fait pour rassurer les amants de l'authentique. C'est pourquoi ils doivent attendre beaucoup de la *valeur de vieillissement*. Elle est alors un peu plus qu'une source de délectation, elle agit aussi comme un principe régulateur protégeant le monument de tout excès de zèle relatif à sa bonne forme.

Quant à la vérité de la *valeur historique* elle est dans l'affirmation que les monuments ne sont pas que des objets de contemplation esthétique pure - un monument vraiment ancien, si vieux qu'il est déserté de tout usage autre que contemplatif, est à cet égard un "objet-kantien-esthétique-pur" - mais aussi des objets de savoir et, en tant que tels, d'irremplaçables témoins de l'aventure humaine. Les abandonner à leur sort naturel même avec dévotion et respect serait par trop sacrifier le savoir à la délectation. Le conflit pourrait sembler insoluble. Il procède de ce qu'un même objet est au centre d'évaluations tout aussi exclusives que légitimes. D'un côté la vérité de l'apparence sensible; de l'autre celle du document interprété.

Le conflit entre ces deux valeurs prendrait ainsi la forme d'un dilemme. Que devons-nous privilégier : l'authenticité absolue et l'érosion sans fin ou l'entretien en l'état au risque de falsifier peu à peu sinon sa logique architectonique du moins son apparence? Certaines des conclusions de Riegl font apparaître qu'en réalité la "pratique" est plus conciliante que la théorie; du moins contribue-t-elle à faire ressortir qu'au-delà des chocs entre les points de vue évaluateurs existe une systématique des valeurs qui est plus une source de tolérance que d'exacerbation intégriste. Le "tout ancien" et le "tout historique" apprennent qu'en réalité ils ne peuvent absolument pas se passer l'un de l'autre.

Il y a l'historien Riegl, et celui-ci ne pouvait pas rester sans argument devant les exigences de la *valeur de vieillissement*. Il y a l'esthéticien et le philosophe du *Kunstwollen* et il ne pouvait pas ne pas prendre celle-ci en compte tel un trait d'époque décisif. Mais c'est d'abord et avant tout les prérogatives de la *valeur historique* qu'il va défendre. En bref, la *valeur de vieillissement* n'est qu'un prolongement de la *valeur historique*. Sans celle-ci celle-là ne peut en aucune manière prospérer. En sacrifiant la *valeur historique* elle couperait la branche sur laquelle elle est assise et dépérirait inexorablement. Elle doit apprendre à être ni exclusive ni surtout trop pressée.

En fait au caractère systémique de leurs relations correspond une dialectique. Le monument historique est un élément indispensable au *dispositif* d'ensemble des *valeurs de souvenance*. En un sens il constitue l'élément médiateur, le point de passage entre le monument intentionnel et le monument vieux. Le monument vieux ne se soutient, nous l'avons vu, que de ses traces de dégradation. On comprendrait mal, si les seuls monuments autres qu'anciens étaient les seuls monuments intentionnels, comment on peut passer de l'exigence du neuf et de la pérennité du souvenir dans toute son intégrité à la "monumentalisation" du dégradé et du vieilli. Les trois types fondamentaux de monuments forment bien à cet égard un système. Même s'il se disputent le territoire de la chose ils sont étroitement solidaires. Une classe de monuments ne saurait disparaître sans compromettre à termes l'ensemble. L'entretien des monuments intentionnels est directement motivée par les intérêts symboliques et affectifs qu'ils expriment. Ils permettent ainsi une préparation, tant

psychologique que matérielle, à la prise en considération de monuments représentant des intérêts plus abstraits. Ils sont une étape, à renouveler par la création de nouveaux monuments intentionnels. Mais les monuments historiques, à leur tour, dans la mesure où ils diffèrent du monument intentionnel par l'impossibilité d'une restauration systématique de leur état originel, constituent des lieux de sensibilisation à la *valeur de vieillissement*. L'ordre historique de la genèse du concept n'a donc pas eu lieu une fois pour toutes et n'aboutit pas à la *valeur de vieillissement* comme étant désormais la seule valeur et la valeur reine. La progression n'est pas linéaire mais dynamique-cyclique. La genèse semble plutôt avoir constituer comme les éléments fondamentaux d'un langage auquel nous devons nous référer en totalité. Non seulement l'existence d'une classe vide traduirait un appauvrissement de ce langage mais compromettrait à termes la possibilité d'en produire les phrases les plus caractéristiques. La *valeur de vieillissement* ne peut s'affranchir de la *valeur historique*. Celle-ci est le moyen terme sans lequel le passage de l'impératif de restauration à celui de laisser être ne saurait s'effectuer.

A première vue la situation a quelque chose d'étrange. En considérant un point précis de l'espace on ne peut à la fois le restaurer, le conserver en l'état et le laisser être. Mais ces trois attitudes sont intimement solidaires. Elles appartiennent à un même plan : celui-là même que le concept de monument parvient à saisir. Le "monument", et cela commande sa temporalité, est un système dynamique que les vagues successives des générations contribuent à maintenir en mouvement. L'intelligence des conflits, l'acceptation du fait que ces conflits sont constitutifs de la culture de la mémoire, font du monument un lieu d'inventions et un thème de méditation. Il constitue un espace commun à la nature et à l'homme, espace dans lequel la frontière qui les sépare, et les unit, est sujette à déplacements. Ce déplacement obéit en dernière instance à la loi naturelle de l'irréversibilité. Tout monument finit par devenir vieux et aller à sa ruine. La nouveauté de la théorie est que l'ancienneté est devenue digne de respect et objet de culte.

Nous présentons sous la forme d'un tableau synthétique quelques-unes des propriétés du système des *valeurs de souvenance*.

VCI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- prépare à la reconnaissance d'un patrimoine historique</li> <li>- institue des obligations d'entretien et de restauration</li> <li>- articule du privé et du public</li> </ul>
VH	<ul style="list-style-type: none"> <li>- favorise la constitution de patrimoines nationaux et trans-nationaux</li> <li>- limite les prétentions à la restauration</li> <li>- constitue les monuments en objets de savoir</li> </ul>
VV	<ul style="list-style-type: none"> <li>- initie un deuil du monument</li> <li>- favorise de nouveaux cycles de création</li> <li>- reconnaît et valorise la dégradation mais disqualifie la destruction aussi bien que la restauration</li> </ul>

Nous avons consigné dans le tableau quelques-unes des caractéristiques d'une dialectique rieglienne des valeurs de souvenance.

Chacune des deux premières valeurs se placent dans la perspective décrite par la troisième. Celle-ci favorise l'intégration d'une présentation sensible, dans l'univers de la culture de l'irréversibilité temporelle. Cette dialectique est sans doute plus descriptive qu'explicative. Il resterait notamment à rendre compte des motifs qui autorisent le passage de la *valeur de commémoration intentionnelle*, si compatible avec une vision du monde essentiellement mythologique, à la *valeur historique* en tant qu'elle met en jeu précisément l'articulation de la société à l'histoire et à une temporalité plus événementielle que mythique.

On pressent que si cette dialectique donne l'impression de "si bien marcher" c'est parce que le culte du monument, dans les sociétés occidentales, ne pouvait pas ne pas être impliqué dans l'expérience de l'ouverture du temps suscitée par l'histoire. La réflexion théorique rieglienne sur le concept de monument s'est déployée sur le fond d'une telle ouverture temporelle. Il n'y a pas lieu de s'étonner en ce sens qu'une dialectique d'apparence si harmonieuse ait pu s'enlever sur un parallélisme onto-logique et où l'"être", pour l'essentiel, est de nature

historico-temporel. Tout ce qui *est* se développe et la compréhension des développements est une des tâches les plus ardues que puisse s'assigner l'intelligence humaine. Autant par exemple l'analyse de la perception nous familiarise avec la plénitude et la présence des choses, autant la problématique du développement nous expose à affronter un réel incroyablement lacunaire, et d'autant plus lacunaire semble-t-il qu'on n'en finit pas de découvrir des indices, des traces, des archives. Même le paysage naturel, qui peut s'appréhender avec toute la sensibilité requise, nous offre parfois un visage qui semble n'être fait que des sédiments d'un immémorial géologique.

(D'une autre façon l'étude des cultures du monument ne nous livrerait le sens de l'expérience humaine du temps qu'à la condition de compléter l'analyse des pratiques de *ce-qui-doit-durer* par celles qui ont à faire à l'éphémère, à la destruction, à la dépense.)

L'amateur d'ancienneté est théoriquement un ami des arts et de la création. Il souhaite pour cela l'abandon graduel des monuments en usage et leur remplacement progressif par des oeuvres contemporaines plus conformes au vouloir d'art moderne. Une église qui nécessiterait d'importants travaux d'entretien doit être, si cela s'impose, fermée au public et laisser à son destin de chose en voie de ruine. Une nouvelle église peut alors se construire qui verra ainsi se concilier la foi et la modernité artistique. Position doctrinale, à l'évidence, et que Riegl réfute par divers arguments.

a) L'idéal de la *valeur de vieillissement* ne peut tout d'abord pas être satisfait pour des raisons économiques. Des cathédrales en ruine à côté de cathédrales neuves et modernes n'est pas un spectacle que nous pourrions voir de sitôt. Le coût en est trop onéreux. Il est impossible économiquement de prôner l'abandon de tous les anciens monuments et leur remplacement par des constructions neuves.

b) Un grand nombre de monuments manquent précisément de profondeur historique suffisante pour faire des ruines acceptables. Pour que la ruine d'un édifice soit reçue de manière favorable il est nécessaire qu'il ne soit pas trop étroitement lié au monde dans lequel nous-mêmes nous



vivons. La ruine est perçue négativement si elle concerne des symboles vivants de la culture à laquelle nous appartenons. A Rome les ruines romaines non seulement ne nous choquent pas mais nous ravissent. Une église chrétienne en ruine serait par contre inacceptable. La condition de l'accueil favorable de la ruine passe par son appartenance à un monde défunt.

c) La *valeur de vieillissement* manque encore de maturité pour s'imposer sans le relais de la valeur historique. Le texte de Riegl semble sur ce point hésiter entre un point de vue "évolutionniste" et un point de vue "structural". La *valeur historique* doit-elle être défendue uniquement parce que la *valeur de vieillissement* manque de maturité ou bien parce qu'elle correspond à un rapport aux monuments qui aura toujours sa légitimité?

"Nous avons donc encore aujourd'hui toutes les raisons pour satisfaire les exigences légitimes de la recherche historique et de ne pas les traiter, autant que faire se peut, de "quantité négligeable" lorsqu'elles entrent, pour répondre aux besoins des valeurs historiques, en conflit avec les exigences de la valeur de vieillissement."<sup>1</sup>

La *valeur de vieillissement* a pour elle la certitude qu'une conservation éternelle est impossible. Les monuments anciens, en ce sens, constituent des symboles compréhensibles par tous du cycle de la vie et de la mort. Les monuments historiques sont encore pour Riegl d'indispensables auxiliaires d'une pédagogie du développement. Les sociétés modernes sont des sociétés historiques en ce sens qu'elles se pensent dans la perspective d'un développement. Les monuments historiques sont les symboles majeurs de ces sociétés évolutives. La culture historique y joue un rôle semblable, note Riegl, à celui qu'à joué la philosophie dans l'Antiquité. La sagesse de l'homme moderne ne repose pas sur la contemplation d'un ordre cosmique mais sur ce qu'il peut méditer de l'expérience historique.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 703.

"C'est pourquoi la soif croissante de culture se trouve aujourd'hui sous le signe du concept d'évolution historique même s'il ne manque pas de voix pour affirmer que la culture historique ne constitue pas le but de la culture humaine ni même le moyen le plus sûr pour parvenir à ce but."<sup>1</sup>

L'hésitation de Riegl - peut-on imaginer une culture du monument uniquement constituée de monuments intentionnels et de monuments anciens? - témoigne du scrupule de tenir au plus haut point compte de ce que l'histoire est créatrice de nouveautés. L'avenir des sociétés modernes est-il par exemple un avenir historique? Le monument historique n'aura-t-il été qu'une étape dans un développement et non un concept stable? Quand bien même devinons-nous qu'il n'exclut pas que l'histoire future puisse être une "non histoire" une histoire de la fin de l'histoire, il défend avec fermeté, face à l'immaturité et à la fragilité de la *valeur de vieillissement*, les droits de la *valeur historique*.

"Heureusement, les occasions de conflit entre la valeur de vieillissement et la valeur historique sont, en ce qui concerne la pratique de conservation en question, beaucoup moins fréquentes qu'il pourrait sembler au premier regard. Car les deux valeurs concurrentes sont en général en rapport inverse l'une de l'autre; la valeur historique est d'autant plus grande que la valeur de vieillissement est plus faible. Plus parlante, s'appréhendant de manière quasi objective et, de ce fait, s'imposant non sans quelque brutalité, la valeur historique refoule la valeur de vieillissement, plus intime, allant presque jusqu'à l'étouffer dans le cas des monuments intentionnels. Le monument individuel, que la valeur historique met en lumière, semble plus important que le processus évolutif lui-même. Comme toute chose individuelle il produit un effet d'une trop grande présence pour que le passé aussi bien que la fuite du temps, sur la conscience desquels se fonde la valeur de vieillissement, puissent être perçus. Dans la cour du château de Heidelberg chacun, face aux colonnes d'Ingelheimer, pense si fortement au Palais de Charlemagne

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 703.

dont elles faisaient autrefois partie que l'ambiance créée par l'âge absolu du monument est presque totalement anéantie."<sup>1</sup>

Nous savions que, par rapport au monuments intentionnels, les monuments historiques et vieux étaient subjectifs. Ce n'est donc que de "façon *quasi* objective" (nous soulignons) que la valeur historique s'impose, du moins à partir d'une certaine grandeur. Les monuments intentionnels seraient donc objectifs, les monuments historiques quasi-objectifs tandis que les monuments vieux - ou les monuments dont la *valeur de vieillissement* est grande - seraient les seuls purement subjectifs. Ce passage nous semble néanmoins parcouru par une grande tension. L'historien Riegl montre que les monuments historiques peuvent tenir du mirage, qu'ils peuvent en tous cas être à l'origine d'une sorte d'illusion de présence. Ce sont des fragments de mondes disparus certes subsistant et bien réels. C'est bien dans le champ de présence, en s'exposant aux *valeurs d'actualité*, que leur réalité vestigiale apparaît. Dans le même temps, cependant, ce sont leurs racines historiques elles-mêmes qui sont susceptibles de s'effacer derrière cet effet de présence. Certains grands monuments religieux, dont nous verrons qu'ils peuvent être souvent comparés à des monuments intentionnels, offrent l'exemple d'une telle contiguïté entre le passé historique et le présent de l'expérience culturelle. Le monument est alors comme une sorte de vaisseau extra-temporel, éternel si l'on veut, capable de télescoper le passé le plus lointain et un présent qui sort de lui-même, qui s'échappe de la temporalité profane. On peut néanmoins s'interroger sur le type de "religiosité" que certains monuments historiques sont alors susceptibles d'induire. Si vivre dans une société historique c'est avoir conscience d'appartenir à des ensembles humains qui ont expérimenté une pluralité de mondes il est clair que c'est bien une sorte de chaos qui peut se produire dès lors que passé et présent se jouxtent sur le modèle religieux, sur le registre d'une temporalité sacrée. La formation des sociétés historiques fait surgir alors un autre paradoxe. S'il est vrai que le culte (moderne) des monuments est redevable aux pratiques culturelles religieuses, les monuments historiques s'exposeraient néanmoins à être perçus en tant que présents et donc comme arrachés, soustraits ou abstraits

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 707.

du processus évolutif lui-même. Ce n'est naturellement pas leur côté "pile" qui pose problème. Il y a les *valeurs d'actualité* pour cela et notamment la *valeur d'art relative* qui autorise une appropriation esthétique, libre de remémoration, des monuments. Si cette présence esthétique du monument n'est pas un mirage, c'est bien une sorte de mirage que devient néanmoins un monument dès lors qu'il est arraché au processus évolutif. Quelle que soit l'intensité de l'expérience esthétique à laquelle il donne lieu il y a quelque chose du monument historique qui n'est pas là, qui n'est plus là (et qui, peut-être, n'a jamais été là). La *valeur de vieillissement*, dit Riegl, est "plus intime". Elle est de ce côté du monument par lequel il se dérobe à la présence. La dimension de remémoration de la *valeur historique* s'expose ainsi à la disparition. "Intime", ne se donnant nullement sur le mode de l'objet - même si elle culmine dans le cas de la ruine - elle est le sublime qui enlève la chose aux jeux de la présence et de l'esthétique de l'objet. Telle est aussi l'étrange situation de la *valeur de vieillissement* : s'éprouvant de manière sensible et affective, et donc d'une manière ou d'une autre relevant de *l'aistésis*, elle appartient pourtant à la "souvenance". Tout se passe comme si, ne pouvant s'éprouver que dans la présence, elle était cette part de présence qui ouvre celle-ci à l'*extase* du passé et à l'au-delà de toute limitation, de toute circonscription chronologique.

Nous l'avions déjà entrevu : la remémoration qui est à l'oeuvre dans la *valeur de vieillissement* est remémoration du "général", de cela même dont les singuliers ont à s'enlever mais auquel inexorablement ils ont aussi à faire retour. Il faudrait un essai entier pour éclaircir cette notion. Le "général" n'est-ce pas ce qu'on pourrait nommer autrement, pour indiquer allusivement l'étroitesse d'une relation, l'être-temps? L'opposition général-singulier, sur laquelle se fonde celle de la *valeur de vieillissement* et de la *valeur historique*, ne renvoie-t-elle pas à l'opposition être-étant? La tension entre l'ancien et l'historique n'est-il pas alors le fait d'un "travail" de la "différence ontologique", différence entre étant et être telle que Heidegger l'a formulé dans *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie transcendantale*? Ici même nous nous en tiendrons à ces quelques indications. La problématique est trop complexe pour être développée, trop importante pour être tue. Il y aurait lieu par exemple de prendre en compte la manière dont Heidegger lui-même a dépassé les

premières formulations de la différence, formulations qui expose celle-ci à ce qu'il faut bien nommer une certaine mécanique du concept. Nous nous contenterons de suggérer qu'il y aurait lieu de tenter de comprendre s'il n'y a pas une relation étroite entre une certaine conscience archéologique, la critique de l'humanisme historicisant et le thème même de l'oubli de l'être. Il est remarquable que la *valeur de vieillissement*, qui semble être à la *valeur historique* ce que l'être est à l'étant, soit précisément une *valeur de souvenance*. L'exemple du "temple grec" auquel se réfère Heidegger à propos de l'oeuvre d'art ne relèverait pas seulement d'une rhétorique idéologisante mais ferait signe d'un travail en profondeur d'un "imaginaire archéologique". Ce qu'on pourrait appeler "post-romantisme phénoménologique" ce serait singulièrement nourri d'un tel imaginaire archéologique.

B) Le conflit entre la *valeur de vieillissement* et la *valeur de commémoration intentionnelle*.

Le conflit entre ces deux valeurs existe "d'entrée de jeu et en permanence" . Le postulat de base de la *valeur de commémoration intentionnelle* est, nous le rappelons, la restauration. Il est indispensable, par essence, que les monuments intentionnels conservent intacte leur lisibilité et n'entravent en aucune manière le culte dont ils favorisent l'exercice. La *valeur de commémoration intentionnelle* est des trois *valeurs de souvenance* celle pour laquelle la distance entre le passé et le présent est la plus étroite. Le passé y est proche, ou très proche, et il vit souvent de manière intense dans la conscience. Le passé de la *valeur de commémoration intentionnelle* est un *passé dont on éprouve encore parfaitement qu'il a été présent*. Ce n'est pas que la *valeur de commémoration intentionnelle* soit aussi une *valeur d'actualité*, mais sa logique impose que l'usage du monument qui l'incarne soit clairement défini dans le présent du contemporain. La *valeur de commémoration intentionnelle* est la *valeur de souvenance* qui est à la moins grande distance possible des *valeurs d'actualité*. Parmi celles-ci elle est par ailleurs étroitement liée à la *valeur d'utilisation*.

Une simple tombe, par exemple, n'est pas pour les proches du défunt qu'un signe renvoyant à quelqu'un qui n'est plus, c'est aussi, dans le présent, le lieu où s'effectue une partie du travail de deuil. C'est une manière de continuer une relation. L'entretien, la restauration des monuments intentionnels expriment directement leur dépendance à l'égard des valeurs d'actualité. Le cercle auquel s'adresse le monument intentionnel peut être plus ou moins grand : petit dans le cadre familial, très large dans un cadre national voire international. Mais il importe dans tous les cas qu'il présente un aspect de "contemporanéité" satisfaisant. La tombe doit être entretenue et belle. Le monument intentionnel national doit avoir, dans et pour le présent, des qualités esthétiques évidentes. Il doit être favorablement perçu par les contemporains. La valeur de commémoration intentionnelle, écrit Riegl, "a de tout temps été protégée par la législation contre les interventions destructrices de l'homme". Ce n'est pas dire seulement que l'entretien des monuments intentionnels n'est pas toujours spontané et qu'il arrive que l'autorité doive agir par contrainte - cela même préfigurant l'action des états en matière de conservation patrimoniale - c'est rappeler incidemment que le monument intentionnel est particulièrement exposé à la violence politique et guerrière. Rivalités de familles, de clans, d'états, de corporations, de religions autant de possibilités de conflits qui agissent directement sur le destin des monuments. Les conquêtes ont souvent défini comme étant un but de guerre la destruction humiliante et asservissante des monuments intentionnels des conquis. Et la profanation de tombes demeure de nos jours encore la provocation favorite de certains groupes. La mort des morts est une menace parfaitement claire et parfaitement comprise par les vivants.

## 7. Les temps du moment

Chacune des trois valeurs de souvenance a une manière particulière de se rapporter au temps.

"Par opposition à la valeur de vieillissement, qui apprécie le passé pour lui-même, la valeur historique tend à isoler un moment de l'évolution historique et à le présenter à nos yeux de manière si précise qu'il semble appartenir au présent. La fonction de la valeur de commémoration intentionnelle a sa source dans l'érection même du monument : elle fait en sorte qu'un moment, au lieu de se fondre dans le passé, demeure présent et vivant dans la conscience des générations à venir. Cette troisième classe de valeur de souvenance constitue la transition évidente vers les valeurs d'actualité."<sup>1</sup>

---

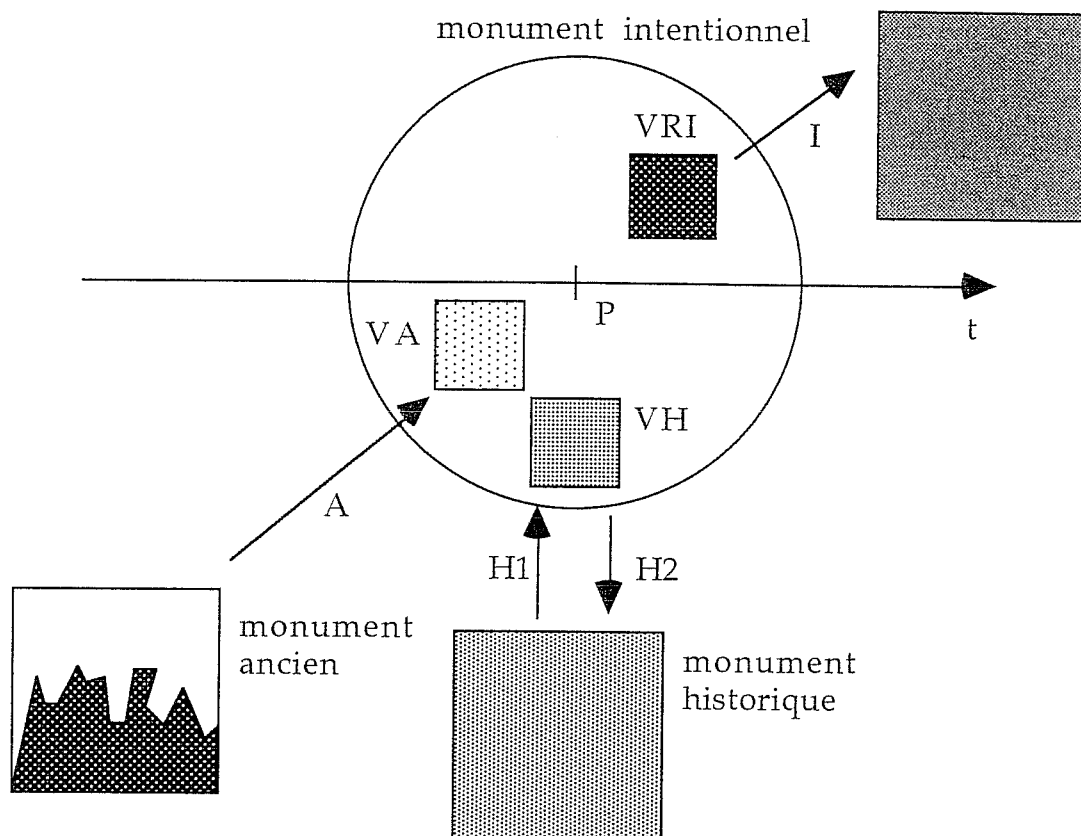
<sup>1</sup> *Ibid.*, page 717.

Reportons dans un tableau les expressions clés avec lesquelles Riegl spécifie dans chaque cas la relation au temps.

Valeur de vieillissement	apprécie LE PASSE EN SOI
Valeur historique	le moment SEMBLE APPARTENIR AU PRESENT
Valeur de commémoration intentionnelle	le moment EST TOUJOURS PRESENT ET VIVANT

Nous allons convenir pouvoir nous représenter le présent sous la forme d'un point se déplaçant sur une ligne orientée. Autour de ce point rayonne une sphère représentant ce que nous appellerons le sentiment de la présence. Nous disposerons trois symboles VCI, VH, VV (intentionnel, historique et vieux) signifiant la façon dont l'objet monument est compris dans cette sphère de présence.





L'ensemble du schéma est orienté conventionnellement vers l'avenir par la flèche *t*.

Un grand carré signifie par *la forme* l'état originel (ou le passé) du monument; par *la nuance de grisé* son état futur.

Un petit carré signifie la manière dont le monument est compris dans la sphère de présence.

Les petits carrés sont des "monument-images" tandis que les grands carrés sont des "monument-matières".

Dans notre schéma l'image est bien ce qui apparaît dans la "sphère de présence" alors que la matière lui reste extérieure dans une sorte de lointain nouméal.

Le schéma se lit de la manière suivante :

a) *Pour le monument vieux* La perception du monument vieux dans le champ de présence s'effectue dans la perspective d'un avenir "ruiniforme", vers un horizon temporel qui déborde le champ de présence. Un monument vieux est en ce sens un monument qui rend sensible son propre avenir. Le grand carré ruiniforme sombre surplombe ainsi le petit carré. Autrement dit le monument-matière influe de manière univoque sur le monument-image. La flèche A indique cette tension qui rend compte de la consigne du "laisser être". Ce qui est extérieur à la sphère de présence, c'est-à-dire le passé et l'avenir du monument, traverse la sphère de présence en entraînant avec lui le monument-image. Le monument-image est fonction du monument-matière lequel évolue avec un minimum d'entraves.

b) *Pour le monument historique.* Le monument-matière, et cela est indiqué par la flèche H1, informe la sphère de présence de l'état dans lequel il devra être conservé (H2). Les deux flèches H1 et H2 représentent comment le monument-image et le monument-matière sont mis dans une relation d'égalité. Le passé est vu dans la sphère de présence comme s'il était photographié par le monument. Il doit demeurer conforme à son image. En ce sens un monument historique est une coupe temporelle fixe (située entre la création et la destruction du monument) et la conservation, une fixation au sens de la photographie.

c) *Pour le monument intentionnel.* Dans ce dernier cas, qui est le cas originel, c'est le monument-image qui prévaut sur le monument-matière et ce dernier lui est entièrement subordonné. Le petit carré foncé de la sphère de présence "fait la loi" sur le grand carré du monument-matière. Autrement dit la "distance" entre le passé et l'avenir du monument doit rester, en terme d'évolution formelle, la plus courte possible. Le monument-matière est fonction du monument-image et celui-ci est constant.

Dans le cas a) le temps traverse librement la sphère de présence.

Dans le cas b) il est figé tel un modèle en mouvement par une image fixe.

Dans le cas c) il lui est absolument interdit de s'écouler et doit se contenter d'être dès l'origine une "image *immobile* d'éternité".

Nous avons par ailleurs disposé les couples de carrés de manière à mettre en évidence la direction temporelle dans laquelle travaille chacune des valeurs. Le grand carré du monument intentionnel est ainsi orienté vers "l'avenir" du schéma général. Nous voulons signifier par là que le monument-image anticipe de manière souveraine sur le mode d'existence du monument-matière. Il est entendu cependant que cette projection sans concession vers l'avenir est parfaitement conservatrice puisqu'il s'agit de maintenir le monument dans l'état originel. Le couple de carrés correspondant à la valeur historique a été placé de manière à faire une perpendiculaire au point P de l'axe temporel. Cela signifie schématiquement que le passé historique et le présent du temps vécu sont posés comme des temps parallèles, ou des temps contemporains. Passé et présent semblent ainsi "avancer" de concert. Cette impression de contemporanéité ne peut qu'être renforcée par une valeur d'art relative positive pour laquelle le monument historique est appréhendé comme l'équivalent, esthétiquement parlant, d'une création contemporaine.

Le monument vieux est quant à lui tourné vers le passé. Mais cette perspective n'est possible que parce que ce monument est marqué par des traces qui, signifiant le fait qu'il est pris dans un processus évolutif général, rendent lisible et sensible l'avenir ruiniforme du monument aussi bien que sa lointaine mais inéluctable disparition.

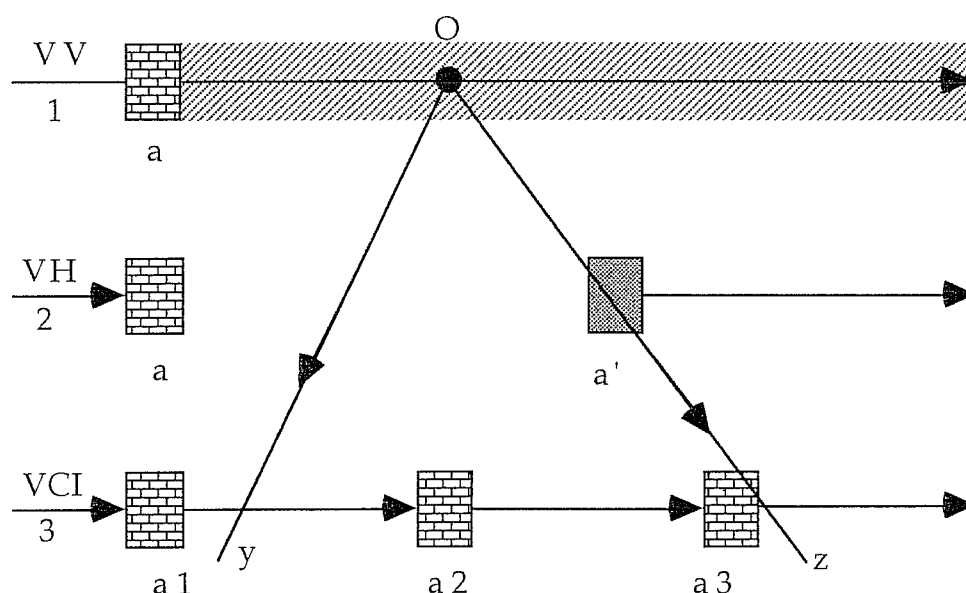
Il est commode de caractériser spatialement les trois registres temporels de chacune des valeurs de souvenance et des monuments correspondant.

1. Du point de vue de la valeur de vieillissement le monument est tout entier dans un moment non encore fermé du temps. Le monument est pris dans le temps et il montre les effets de son écoulement.

2. Du point de vue de la valeur historique le monument apparaît dans l'individualité singulière d'un moment fermé et théoriquement clos.

3. Du point de vue de la valeur de commémoration intentionnelle l'acte intentionnel de l'édification, en se prolongeant par l'entretien constant et la restauration, se présente comme la répétition indéfinie de l'ouverture d'un moment. Avec le monument intentionnel un même moment semble toujours devoir commencer.

Nous représenterons ces trois couples moment-monument de cette manière :



Avec la valeur de vieillissement (VV) nous sommes dans un moment qui n'est fermé que d'un côté. Nous sommes plongés dans le temps même du monument. Le temps selon lequel nous-mêmes vieillissons est parfaitement contemporain de celui du monument. Le temps s'écoule idéalement sans entrave jusqu'à la fermeture du moment celle-ci correspondant à la disparition totale de la forme identifiable du monument.

Avec la valeur historique (VH) nous avons un point de vue sur un moment qui est fermé des deux côtés. Ce segment tient captif les effets du temps écoulé depuis son origine. Il n'est pas possible, toutefois, de faire glisser le moment sur l'axe temporel et par là échapper au temps. La conservation éternelle est impossible. La fermeture d'un moment a lieu

dans une temporalité toujours ouverte, toujours ouvrante et n'est donc que relative et jamais absolue. C'est pourquoi, dans le schéma, le monument historique a' est traversé par la flèche Oz. Mais nous pourrions tout aussi bien oublier un instant la valeur de vieillissement et placer le monument historique a' intégralement dans le champ de l'observateur.

Avec la valeur de commémoration intentionnelle (VCI) nous répétons indéfiniment l'ouverture d'un moment qui apparaît ainsi comme un temps éternalisé et sans cesse restauré. Il s'agit bien d'une répétition destinée à plier le temps sur sa propre éternité. Puisqu'il y a toujours du temps, on peut toujours emprunter le temps pour s'opposer aux effets qui semblent être ceux de son inéluctable écoulement. Nous sommes au début d'un moment qui, toujours, est en train de (re)commencer.

La formule développée du monument intégral serait donc la suivante : nous sommes dans le temps (VV) face à un moment (VH) dont nous avons le pouvoir d'en répéter le commencement (VCI). Un authentique monument intégral est un monument dont la présence simultanée des trois points de vue a pour effet d'instaurer un rythme d'usure très lent. La tendance à la dissolution et à la dégradation - nous sommes dans le temps avec le monument - est doublement contrecarrée par l'action de la valeur historique - nous sommes comme face à un moment du temps - et celle de la valeur de commémoration intentionnelle - nous sommes toujours comme au début d'un moment! Nous commémorons (VCI); nous connaissons (VH); nous ressentons (VV).

Le tableau précédent peut donc se lire de cette manière. L'observateur (O) vieillit en même temps que le monument ancien. Le monument et l'observateur partage le même temps. (O) ne peut pas percevoir l'état originel (a) du monument vieux à jamais situé dans le passé. Depuis ce temps commun à lui-même et au monument vieux il lui est cependant possible de regarder et de contempler le monument historique. S'il ne peut pas percevoir l'état originel du monument historique il perçoit cependant l'état actuel (a') correspondant à la "coupe" qu'il s'agit désormais de protéger et de conserver. Comme à travers ce moment historique il peut toutefois lui arriver d'assister à des actes d'entretien ou de restauration commandées par le monument intentionnel. Les états (a 2) et (a 3) représentent ainsi des reconstitutions de l'état originel (a). Mais, dans la

situation décrite par le schéma, l'état originel du monument demeurera à jamais un "transcendant".

Cette analyse serait une démonstration d'absurdité si, avec les monuments, nous prétendions vivre dans du "transcendantal" pur. Ce n'est certes pas le cas. Elle permet toutefois de montrer précisément l'impureté du monument que nous avons appelé intégral. Nous pourrions trouver aisément des exemples où il nous est possible à la fois de participer à l'ancienneté du monument, d'avoir à comprendre un document historique le plus authentique possible, d'être le témoin, pour finir, d'actes d'entretien et de restauration qui sont en réalité le plus souvent des compromis. Les états (a 2) et (a 3) sont ainsi des reconstitutions nécessairement différentes, sinon approximatives ou trompeuses, de l'état originel. L'observateur (O) "peut savoir" que l'objet restauré (a 2) ou (a 3) n'est pas l'objet originel (a). S'il y a une leçon à tirer de cette "histoire" c'est qu'il doit y avoir un principe de tolérance à la base de la coexistence des valeurs de souvenance. Il y a des monuments historiques qui sont conservés pour l'essentiel en l'état, qui permettent un épanouissement relatif de la valeur de vieillissement tout en faisant l'objet d'entretien ou de restauration partielle sur le mode, quand ils ne pas eux-mêmes des monuments intentionnels, des monuments intentionnels.

L'observateur (O) de notre schéma n'a jamais pu voir le monument dans son état originel ou, plutôt, il ne connaît de cet originel que ce que les reconstitutions "in vivo" faites au nom de la valeur de commémoration intentionnelle - entretien, réparation, restauration - prétendent lui présenter. Lorsque la valeur de commémoration intentionnelle est très forte, c'est-à-dire lorsque le monument intentionnel est l'objet de cultes correspondants intenses et significatifs, on peut considérer que ces opérations sont naturelles, coextensives au monument lui-même et en conséquence que les modifications inévitables subies par le monument sont négligeables, mieux même, qu'elles font partie de la vie du monument intentionnel. En ce sens un monument intentionnel est une série de faibles variations à partir d'un original.

Rien ne nous empêche cependant d'imaginer l'observateur (O) dans la situation d'assister à l'édification du monument. Il sera un des témoins de l'état originel du monument. Le temps au cours duquel il lui sera

possible de voir le monument commence donc au moment de l'édification de celui-ci et s'achèvera, dans notre schéma, avant la disparition de sa forme identifiable. Dans la mesure où nous reconnaissons pour notre part l'existence de monuments purement et simplement vieux, un maître d'ouvrage qui se fait construire une maison et qui a la possibilité d'apprécier son vieillissement est l'exemple d'un observateur assistant progressivement à l'épanouissement de la valeur de vieillissement à partir d'une réalisation neuve. Des architectes intègrent parfois dans leur travail cette possibilité et mettent un point d'honneur, en accord avec le maître d'ouvrage, à choisir des matériaux susceptibles de faciliter et de valoriser le processus de vieillissement.

Dans la majorité des cas nous ne sommes pas des témoins de l'état originel et nous comptons sur le travail des historiens pour en avoir une connaissance théorique. Il faut toutefois remarquer que si cet état originel est dans l'absolu un état qui sombre toujours dans le passé ce qui subsiste du monument, sauf dans le cas de la copie intégrale, est fait d'une partie, ou de parties, de cet état originel. Ces parties peuvent être combinées à des parties d'époques différentes. Ainsi, dans notre tableau, le "moment" du monument historique compris entre l'état originel (a) et l'état actuel (a') comprend-il le "vestigial" de l'état originel lui-même, c'est-à-dire une ou des parties de cet état associés à des ajouts, des retranchements et des transformations. Un tel moment est borné d'un côté par l'état originel dans son absoluté et, de l'autre, par ce qui subsiste de cet état originel associé à l'ensemble de ces altérations. Le monument est alors une condensation de temps : un moment-monument. C'est ce que cherche à préserver sans concession la valeur historique. Ce moment-monument est une telle valeur.





## 8. Les conflits entre valeurs de souvenance et valeurs d'actualité

Il s'imposait de prêter tout d'abord attention aux conflits susceptibles de survenir entre les *valeurs de souvenance*. Les monuments n'ont pas à craindre que les vivants incultes ou les générations oublieuses. Nous montrâmes ainsi qu'en bonne logique le monument que nous avons appelé intégral était un objet "transcendantalelement" absurde et impossible. On ne peut, nous l'avons vu, à la fois restaurer, conserver en l'état et laisser être; à la fois faire quelque chose et ne rien faire. Mais les monuments ne sont pas des entités "pures" : ils offrent souvent la possibilité à des points de vue contradictoires de coexister. Plusieurs objets peuvent apprendre à vivre ainsi dans la même chose. Le monument n'est pas une entité simple. Son lieu est commun à une pluralité de perspectives évaluatrices. Et les objets qui en lui se forment sont comme les différents motifs d'une *partition*.

Si donc le côté "face" du monument se présente tout d'abord comme un vaste champ de conflits virtuels les monuments réels sont le plus

souvent l'occasion d'un pacte entre ces forces antagonistes. Plus que jamais le *mnéméion* fait alliance. Après avoir méthodologiquement et paradoxalement considérer les seules *valeurs de souvenance* nous allons maintenant plonger dans le présent du contemporain, dans ce monde où habitants et usagers laissent s'exprimer leurs préférences et se déployer leurs préoccupations les plus immédiates.

A) Le conflit entre la *valeur d'utilisation* et la *valeur de vieillissement*.

L'utilisation des monuments exige que soient *pleinement* satisfaites les exigences de la valeur d'utilisation à savoir que ni la vie ni la santé des usagers ne soit un instant compromise par le mauvais état de l'édifice. Le choix ne saurait un seul instant se poser : soit sacrifier la *valeur de vieillissement*, soit exposer les utilisateurs à des risques et à des dangers. Dès le moindre signe d'alerte la *valeur de vieillissement* doit être sacrifiée à la valeur d'utilisation. Pour Riegl, si attaché au principe de la conservation des oeuvres il ne saurait être nullement question, sous couvert de supériorité du spirituel, de sacrifier la vie physique. Le premier n'existe pas sans la seconde. Position éthique de bon sens, pensera-t-on, mais il s'agit pourtant d'une critique de ce nihilisme pour lequel, précisément, la vie spirituelle serait censée avoir pour corollaire le dédain, le mépris voire la haine du corps.

Pour contourner ce sacrifice de la *valeur de vieillissement* nous pourrions, nous l'avons vu, préconiser la fermeture des monuments anciens et la construction systématique de nouveaux :

"... les sommes de travail et d'argent qu'il a fallu des siècles pour rassembler devraient être réunies en une fois".<sup>1</sup>

Cela est impossible. Mais d'autres raisons que des raisons économiques militent en faveur de l'utilisation des monuments vieux. L'utilisation raisonnable des édifices, dans la mesure où elle conjugue l'usure et l'entretien, confère précisément un rythme de dégradation qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page

convient parfaitement à la *valeur de vieillissement*. Il est ici remarquable que Riegl mette l'usage sur le même plan que celui de la nature :

"... Une partie de ce jeu vital des forces de la nature, dont la perception est constitutive de la valeur de vieillissement, serait immédiatement perdue dans le cas où les hommes cessaient d'utiliser les monuments. Qui renoncerait par exemple au spectacle offert par Saint Pierre de Rome et au décor vivant des visiteurs modernes et des offices religieux? De même le partisan même le plus radical de la valeur de vieillissement trouvera plus de gêne que de satisfaction à la vue d'un immeuble détruit par la foudre, signalerait-il par ses restes une origine de la construction remontant à plusieurs siècles, ou bien encore à la vue d'une ruine d'une église au bord d'une rue animée : il s'agit en effet d'oeuvres que nous avons l'habitude de voir pleinement utilisées par les hommes; elles nous perturbent dès qu'elles ont perdu leur utilisation familière donnant ainsi une impression aussi insupportable pour le culte la valeur de vieillissement qu'une destruction violente. En revanche les restes de monuments qui n'ont plus pour nous de signification pratique et dans lesquels ne nous manque pas l'animation des hommes en tant que force naturelle agissante, comme par exemple la ruine d'un château du Moyen Age dans un paysage de montagnes abruptes et sauvages, ou mêmes celles d'un temple romain dans les rues animées de Rome nous offrent tous les charmes de la valeur de vieillissement."<sup>1</sup>

L'usage est vu comme assurant une usure naturelle du monument, usure sans laquelle celui-ci nous apparaîtrait comme déserté. Et la désertification, l'abandon n'est jamais très loin d'augurer une destruction. La musicalité de la *valeur de vieillissement* exige que soit banni tout ce qui peut rappeler une destruction violente. Il y a un défi de la *valeur de vieillissement* : échapper au cycle infernal de la destruction et de la reconstruction, de la catastrophe et de la nouveauté, donner à voir pour une contemplation consentante à la fin naturelle de toutes choses des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 733.

oeuvres soustraites à la violence, qu'il s'agisse de la violence destructrice ou de la violence par abandon.

Les champs de ruine de l'histoire n'ont ainsi de charme que longtemps après que les destructions ont eu lieu. Une ville brûlée, pillée, détruite et désertée ne devient un spectacle acceptable qu'après que la nature ait eu le temps d'adoucir les ruines. La *valeur de vieillissement* médite sur le passage du temps, sur la fin des choses et peut-être sur la mort mais non sur l'accident, le meurtre, la maladie et le crime. L'interprétation rieglienne de la *valeur de vieillissement* permet de trouver le registre d'une argumentation qui ne se limite pas à des motifs économiques. La *valeur de vieillissement* n'est pas un "truc" pour avoir de la commande. L'usage des monuments vieux, ou plutôt l'usage des monuments vieux compatibles avec la *valeur d'utilisation*, est partie intégrante de ces monuments. Il apparaît ainsi que la *valeur de vieillissement* est susceptible de fines et d'infini modulations. Une vieille église en fonction a une *valeur de vieillissement* différente de celle d'un château fort depuis longtemps ouvert à tous vents et abandonné.

L'usage est l'agent d'une usure harmonique. Le culte de la *valeur de vieillissement* a pour objet les traces d'un passage non violent du temps. La restauration est une violence, et une violence d'autant plus forte qu'elle nie précisément ce passage. Comment l'éviter? Tel est le problème fondamental posé par la *valeur de vieillissement*. Comme dans bien d'autres situations les solutions irréfléchies mènent à des effets contraires à ceux recherchés. Deux mesures radicales permettraient en effet d'éviter la restauration : l'abandon de tous les monuments vieux - mais nous venons de voir les effets négatifs d'un tel abandon - et leur "mise sous cloche" :

"Le même esprit moderne a suscité une agitation bien connue contre les "prisons de l'art". (En français dans le texte.) Car, de manière bien plus énergique que la valeur historique, la valeur de vieillissement doit s'opposer et à l'arrachement d'un monument du contexte avec lequel il a jusqu'ici eu des relations quasiment organiques; et à son enferment dans un musée quand bien même cela constitue le moyen le plus sûr de lui éviter l'obligation d'une restauration."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 735.

L'erreur serait d'opposer à l'usure le spectre menaçant d'une restauration qu'elle rendrait fatale et d'oublier les qualités propres au processus d'usure. Certes la restauration demeure bien ce qui peut arriver de pire aux monuments vieux, mais leur abandon comme leur enfermement dans les "prisons de l'art" nous prive précisément de la contemplation du passage du temps. L'ancienneté, quand elle devient valeur, et pourvu qu'elle se combine à un entretien judicieux, permet précisément de contrecarrer la volonté de restauration.

L'amateur de la *valeur de vieillissement* doit convenir que l'usage est un spectacle aussi sublime que celui de la pluie tombant sur les toits ou du soleil frappant les pierres. Il apprend à voir l'animation bruyante et colorée des monuments comme un agent éminemment positif et heureux de vieillissement.

Le risque de restauration n'est jamais nul, et il y a de nombreux exemples de "réhabilitations" qui, refaisant du neuf avec du vieux, n'ont pas hésité à sacrifier de subtiles nuances d'ancienneté. Mais la prise de ce risque est préférable à cette sorte d'élevage duchampien de poussières en quoi consiste la "mise sous cloche" des monuments.

"La possibilité d'un conflit entre la valeur d'utilisation et la valeur de vieillissement est la plus grande dans le cas de ces monuments qui se trouvent à la limite entre monuments utilisables et non utilisables, entre monuments médiévaux et modernes; dans ces cas la victoire reviendra le plus souvent à la valeur dont les exigences sont parallèles à celles d'autres valeurs".<sup>1</sup>

Si tel est le cas, en effet, nous sommes dans l'obligation de choisir entre une restauration et un abandon. L'abandon lésera la *valeur d'utilisation* qui n'entend pas céder aisément le pas à la poétique de l'ancienneté. La restauration, qui lui donne raison, sera par contre perçue comme le sacrifice du monument en tant que monument vieux.

Le passage cité donne un aperçu de ce que pourrait être une analyse rieglienne appliquée à des situations critiques. Selon le contenu des autres valeurs la décision sera favorable ou à la *valeur de vieillissement*, ou à la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 737.

*valeur d'utilisation*. Un telle analyse ne peut se limiter à un seul point de vue quand bien même serait-il celui de l'expert. Elle vaut dans le cadre d'une dynamique ou plusieurs points de vue sont amenés à se confronter. L'analyse rieglienne n'est une analyse de la "chose" monument que pour autant que celle-ci renvoie aux diverses évaluations, souvent concurrentes, dont elle fait l'objet.

Supposons par exemple que nous nous trouvions dans le cas évoqué par Riegl : un monument médiéval s'étant avéré dangereux pour l'usage il s'impose de prendre la décision soit de le restaurer soit de l'abandonner. Si le monument possède une importante *valeur historique* celle-ci pourra aller dans le sens d'une restauration. La *valeur historique* préconisant cependant l'entretien en l'état elle sera soucieuse de faire en sorte que la restauration s'effectue en respectant le plus possible l'état actuel du monument. La *valeur historique* s'opposera donc, en recommandant une restauration de sauvetage, à la *valeur de vieillissement*. Elle la rejoint toutefois en s'opposant à une restauration radicale qui la compromettrait gravement et définitivement. C'est ainsi que certains monuments historiques font l'objet de toilettes périodiques minimums et de consolidations autant discrètes que préventives et qui ne débouchent pas sur d'inacceptables remises à neuf.

Si la *valeur d'art relative* est positive ou très positive nous pouvons présumer que l'option de restauration triomphera assortie du risque, aux yeux de la *valeur de vieillissement*, de l'appuyer dans le sens de la *valeur de nouveauté*. Faire du neuf avec du vieux devient ici l'idéal d'une *valeur d'art* qui s'est entichée pour l'esthétique de certaines oeuvres anciennes. Celles-ci n'ont alors plus, rapidement, d'ancien que de nom. Une reconnaissance de la *valeur historique* aidera, dans ce cas, à protéger le monument contre une *valeur d'art* par trop enthousiaste. Mais cela suppose que la *valeur historique* ne soit pas interprétée, comme ce fut le cas au XIX<sup>ème</sup> siècle, en termes d'exigence restauratrice. Le monument historique n'est en aucun cas une sorte d'étendard qu'il faut systématiquement remettre à neuf.

Ce qui aidera au triomphe de la *valeur de vieillissement* ce sera et une *valeur historique* faible ou considérée comme négligeable, et une *valeur d'art relative* très faible voire faiblement négative. Apparaissant,

peut-être momentanément, comme n'ayant aucun point de contact avec le vouloir d'art moderne, le monument ancien peut alors espérer suivre son propre destin. Sa mise en ruine, alors, s'institue.

B) Le conflit entre la *valeur historique* et la *valeur d'utilisation*.

Dans la mesure où le cercle de la *valeur historique* est contenu dans celui de la *valeur de vieillissement* l'étude de ce conflit se ramène à celle du précédent. Nous avons vu, en outre, quel pouvait être le rôle de la *valeur historique* dans le cas d'un conflit entre *valeur de vieillissement* et *valeur d'utilisation*.

C) Le conflit entre la *valeur de commémoration intentionnelle* et la *valeur d'utilisation*

Dans la mesure où cette *valeur de commémoration intentionnelle* postule la restauration elle va dans le sens souhaité par la *valeur d'utilisation*. La valeur "intentionnelle" suppose la *valeur d'utilisation* et ne la remet jamais en cause.

D) Le conflit entre *valeur de vieillissement* et *valeur de nouveauté*.

L'étude de ce conflit est fondamentale : il oppose en effet les deux valeurs représentatives du conflit entre les "anciens" et les "modernes". Les anciens apprécient le neuf; les modernes le vieilli. La *valeur*, traditionnelle, de *nouveauté* est une valeur universellement partagée. La *valeur de vieillissement* se propose de conquérir cette universalité et de devenir, à son tour, en tant que valeur associée au vouloir d'art moderne, le dénominateur commun entre les masses et les élites. Précisons les termes du conflit :

"... On a considéré que les oeuvres d'art vieillissantes étaient plus ou moins insatisfaisantes pour le vouloir d'art moderne."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 741.

Le vouloir d'art moderne, au sens de vouloir d'art actuel, peut encore subir l'attraction de la *valeur de nouveauté* qui exalte l'intégrité, la fraîcheur, et en appliquer le principe à tous les cas.

"Le vieux, le délavé, les fragments d'objets sont laids. Cette attitude millénaire, qui attribue au neuf une incontestable supériorité sur le vieux, est si solidement ancrée qu'elle ne pourra être extirpée en l'espace de quelques décennies."<sup>1</sup>

Précisément il s'impose à ce vouloir d'art de se libérer de ce préjugé et de trouver, en définissant un nouvel ordre de légitimité de la *valeur de nouveauté*, sa véritable modernité. Il doit, pour ce faire, comprendre les impératifs de la *valeur de vieillissement*. Le vouloir d'art "résolument moderne" sait faire un tel partage. Mais, insiste Riegl, il y a une "modernité" - et ce mot se comprend dans ce cas au sens d'actuel et non au sens de l'avant-garde - qui n'a pas encore atteint ce degré de résolution.

"...Pour qu'un monument qui porte des traces de dégradation ait la faveur du vouloir d'art moderne tel que nous l'avons décrit, il s'impose qu'il soit avant tout débarrassé des traces de vieillissement et qu'il retrouve, par une restauration complète de la forme et des couleurs, les caractères de nouveauté de l'oeuvre récemment créée. La valeur de nouveauté ne peut donc être préservée que par des moyens qui s'opposent de manière préjudiciable au culte de la valeur de vieillissement.

On se trouve ici confronté à la possibilité d'un conflit avec la valeur de vieillissement qui dépasse en âpreté tous les autres conflits dont on a parlé. La valeur de nouveauté est en fait l'ennemi le plus redoutable de la valeur de vieillissement."<sup>2</sup>

Telle est la situation que les partisans de la *valeur de vieillissement* se sont proposés de transformer. En ouvrant des conflits - Riegl situe leur apparition à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle - dans chaque cas où se posait le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 745.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 741.



problème de la préservation de monuments ils sont parvenus à faire reculer l'empire de la *valeur de nouveauté*. Nous allons voir qu'il ne s'agissait pas uniquement d'une affaire de goût : la *valeur de vieillissement* est fille de la *valeur historique* et en partie sa complice. Elle en prolonge et radicalise le propos. Elle tire sa force, ne l'oublions pas, du fait qu'une conservation éternelle est rigoureusement impossible. Elle préfère du dégradé authentique à du neuf mensonger. Elle a bénéficié cependant, pour s'affirmer, d'un changement profond de l'attitude historique elle-même.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle prévalait l'idée que la conservation des monuments passait nécessairement par la reconstitution *in vivo* de l'état originel du monument tant sur le plan de leur structure que sur le plan de leur aspect. Autrement dit la *valeur historique* était indissociable de la *valeur de nouveauté* elle-même. L'attitude historique était modelée par les préjugés de la valeur de nouveauté : conserver c'était reconduire un objet d'un état actuel dégradé à un état originel neuf.

"La reconstitution du document dans son état originel était au XIX<sup>ème</sup> siècle le but ouvertement avoué et propagé avec zèle de toute conservation rationnelle."<sup>1</sup>

On appréciera le fait qu'un document doive être reconstitué. N'était-ce pas se conduire comme un chef d'orchestre fidèle à une partition tout en devenant la réincarnation du compositeur, de l'architecte? Le goût pour le neuf et l'intègre trouvait dans cette attitude historique une complice de poids. La création était une création selon des "types", des "essences" éternelles et la singularité de l'objet, et notamment la singularité de son histoire réelle, devait être transcendée au profit de ces formes idéales. L'affinement même des exigences et des méthodes historiques, les bouleversements survenus dans le champ de l'histoire naturelle ont toutefois fini par rompre cette solidarité entre *valeur historique* et *valeur de nouveauté*. Le changement ne laisse pas d'étonner : nous passons rapidement d'un registre où le devoir de reconstitution *in vivo* n'avait aucun doute quant à sa légitimité à un registre où il apparaît soudain contraire à l'éthique scientifique. Le développement de la méthode

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 745.

archéologique a largement contribué à montrer l'impossibilité, dans bien des cas, de cette reconstitution que nous appelons *in vivo*. Que faire, que privilégier comme vestiges quand on se trouve face à une situation où de multiples couches se superposent? Nous pourrions nous trouver facilement dans une situation absurde : la reconstitution de l'état originel de certains édifices religieux célèbres ne nous conduirait-elle pas théoriquement à raser l'existant pour reconstruire selon des plans romans, gallo-romains, celtiques visibles dans les fondations! En réalité la *valeur de nouveauté* est inséparable de l'usage et celui-ci nous mène naturellement à tenir au plus haut point compte du fait que l'édifice existant a précisément, et d'abord en tant que témoin, le mérite d'exister. Le problème consiste en réalité à distinguer les impératifs scientifiques des impératifs d'usage et des préférences du goût et de réfléchir aux motifs de leur éventuelle convergence. La reconstitution n'aura donc pas lieu à même le monument - et ne sera donc pas *in vivo* - mais sur des plans, des maquettes ou aujourd'hui, dans l'univers de l'image de synthèse et de la visite virtuelle. La valeur de document du monument est ainsi préservée.

Reconstituer, nous l'avons vu, aboutirait dans de nombreux cas à reconstituer sur le même lieu plusieurs édifices, ou plusieurs versions du même édifice. Des temples égyptiens, des églises, et même le fameux Stonehenge ont une histoire longue, complexe et parfois mouvementée. La meilleure version du point de vue de la valeur historique est sans conteste la version existante quand bien même apparaîtrait-elle impure au regard de l'idéal d'intégrité stylistique. L'histoire devient nominaliste et abandonne sa passion pour les universaux. Le caractère de palimpseste du site historique, dans la mesure où il contredit la norme d'intégrité et de totalité rejoint la *valeur de vieillissement*. Qu'appelait-on au juste par "historique" à propos de cette pratique au nom de laquelle on nettoyait l'existant de tout ajout ou de toute transformation? Cela même qui permettait de fonder des hypothèses sur l'état originel du monument. Aujourd'hui l'historique se donne comme le faisceau de tous les états du monument et l'ajout, le retranchement, ou la transformation, enrichit le document. Celui-ci n'est plus un type mais un cas. La perte d'intégrité a, du point de vue historique, une grande valeur documentaire. Or je peux aussi l'apprécier comme telle

et indépendamment de toute érudition. Telle est la *valeur de vieillissement*.

Aussi bien la conservation du monument a-t-elle renoncé à ce que Riegl a appelé le *postulat de l'unité stylistique*.

"Un seul exemple suffira : il y a huit ans on décida la démolition du chœur baroque, non délabré, de l'église paroissiale d'Altmunster et de le remplacer par un chœur gothisant afin de rétablir une unité de style avec la nef gothique. Quatre ans plus tard, mais à la vérité pour des raisons financières, on renonça à cette création d'un chœur gothisant d'une valeur historique douteuse mais incontestablement pourvu d'une valeur de nouveauté. Aujourd'hui l'ensemble des partisans de l'ancien et du nouveau système s'accordent pour estimer que la destruction du chœur construit par Herberstorf, mémorable vainqueur des paysans réformés, afin d'introduire aussi l'art de la Contre-Réforme en Haute-Autriche, aurait été un blasphème impardonnable non seulement à l'encontre de la valeur de vieillissement mais aussi de la valeur historique."<sup>1</sup>

L'exemple est d'autant mieux choisi que le lecteur n'éprouve pas nécessairement de la sympathie pour l'action d'un Herberstorf et qu'il est ainsi conduit à accepter tout ce qui fait la valeur documentaire d'un monument.

Le renoncement au postulat d'unité stylistique est une exigence de l'histoire de l'art. La complexité de certaines situations a facilité sa compréhension. Nous pouvons, dans certains lieux, éprouver l'illusion qu'il n'y a ni avant ni après du monde qu'ils symbolisent. Une signification philosophique s'attache ainsi au respect de la valeur documentaire du monument. La perte d'intégrité de l'oeuvre apparente introduit une dimension supplémentaire à l'espace du monument. Quelque chose comme une temporalisation de l'espace a lieu qui révèle les signes d'un avant et d'un après dans le temps même de l'oeuvre.

L'espace est traditionnellement opposé au temps comme l'ordre de la simultanéité s'oppose à celui de la succession. Dans l'espace - dans l'espace

---

<sup>1</sup> *Ibid.* n page

euclidien comme dans celui de l'expérience courante - deux phénomènes A et B peuvent, en coexistant, contribuer à caractériser telle ou telle partie de l'espace. Lorsque nous nous concentrons sur la signification de cette notion d'espace nous comprenons qu'il est pertinent de retenir comme caractéristique l'ensemble de ce qui existe *en même temps* et qui permet une description stable de l'espace. Tel dessin d'architecte par exemple exclut de la représentation tous les éléments temporels pour n'utiliser que ceux permettant une lisibilité de l'espace. Lorsque nous adoptons le point de vue du temps, nous nous efforçons au contraire de structurer le récit à l'aide d'éléments successifs dont certains sont par ailleurs causes des autres et donc nécessairement antécédents.

Nous pourrions parler d'un temps autre, expérimentable dans le rituel, et dont la caractéristique majeure est qu'il est comme fixé et éternalisé par l'espace. Un tel espace - peut-être est-ce l'espace sacré - se donne comme la partition à laquelle le temps profane linéaire doit périodiquement ou épisodiquement se soumettre. Il est le centre vers lequel convergent les durées linéaires afin qu'elles s'ouvrent vers le non-temps : intemporalité des principes, des valeurs, de la loi. Dans cette perspective la *valeur de nouveauté* apparaît fondamentalement liée à la notion de puissance du sacré : elle fait resplendir les lieux d'une éternité que les individus finis, vieillissant et mortels reconnaissent comme l'expression de la loi du groupe qui a désiré ou accepté leur naissance, qui leur a donné un nom et qui, une fois la mort venue, ne les exclura pas du monde humain.

Si le monument religieux spatialise le temps le monument historique et vieux temporalise l'espace. L'espace n'est plus une catégorie éternelle que je peux opposer au temps, ou la cartographie privilégiée voire unique avec laquelle je me représente celui-ci. Quoique je fasse toujours du temps vient à filtrer dans l'espace. Ce n'est qu'à travers une rhétorique qu'un lieu, par exemple un monument religieux, peut prétendre installer un monde bien découpé entre un avant et un après. L'approche rieglienne participe sans aucun doute d'une crise très profonde de la sphère religieuse. L'existence d'édifices religieux vieux et historiques, non "nouveaux", est emblématique du problème que le non créé pose aux discours de la création : la sacralisation du temps et l'existence des nouvelles *valeurs historiques* et de *vieillessement* sont-elles alors antinomiques? Constituent-elles, pour

reprendre les mots de Sylviane Agacinski, une substitution du culturel au cultuel? Sont-elles davantage des signes incitant le religieux à penser autrement la question du temps?

"La tâche la plus urgente sera donc de faire comprendre au clergé rural qu'il a jusqu'ici surestimé la valeur de nouveauté. D'un autre côté, le culte de la valeur de vieillissement devra lui aussi se prêter aux exigences de la valeur de nouveauté au moins pour autant que la préservation des monuments exige de se conformer également aux exigences de la valeur d'utilisation."<sup>1</sup>

Au début de ce siècle Riegl a prévu que le clergé comprendrait qu'une église peut avoir autant de charmes à manifester des signes de vieillissement qu'à paraître pour l'éternité flambant neuve. La reconnaissance par l'Eglise de la *valeur de vieillissement* ne peut se réduire simplement à celle de l'adoption d'un goût. Pour le moins celui-ci manifeste une transformation profonde de la sensibilité de l'homme moderne. Posons ainsi la question : l'intégration culturelle de l'histoire telle que la suppose Riegl n'aura-t-elle été qu'un mythe? La *valeur de vieillissement* est-elle vraiment destinée à franchir les limites de l'élite et à conquérir les masses? Dans quelle mesure la question même posée par la *valeur de vieillissement* ne fait-elle pas signe d'une évolution profonde, quoique très lente, de la philosophie du temps qui est celle de l'Eglise? Nous ne pouvons répondre à toutes ces questions de manière spéculative. Il semble cependant que la pleine reconnaissance de la *valeur de vieillissement* peut se heurter, en plus des réticences habituelles des clergés, au fait que l'Eglise se fonde sur le nouveau testament qu'elle oppose précisément à l'ancien. Cette rencontre n'est pas seulement qu'une rencontre de termes. L'Eglise s'est toujours pensée comme le symbole d'un monde nouveau, d'un monde "moderne" par opposition à un monde ancien, antique, qui est celui de "l'ancienne alliance". Dans de nombreuses représentations c'est la synagogue, symbole des temps anciens, qui est figurée en ruine alors que l'église l'est en construction, promesse d'un temps nouveau.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page

L'existence aujourd'hui par exemple d'un Etat comme celui d'Israel, l'intensité archéologique de la ville de Jérusalem, sont des éléments pouvant intervenir de manière profonde, originale mais lente dans la transformation de la philosophie chrétienne de l'histoire. Il est un fait que la baisse importante de la fréquentation des églises favorise, dans un pays comme la France, le développement des *valeurs historique* et de *vieillessement* dans le territoire même du monument religieux. On ne peut demander à aucune religion de se considérer comme un moment clos, terminé, de l'histoire humaine. Mais le christianisme, qui s'est si souvent posé comme l'aboutissement conquérant du phénomène religieux, peut sans doute s'approfondir en se considérant davantage sous l'angle du relatif. La *valeur de vieillessement* est-elle alors révélatrice d'une pluralité et d'une transformation *des mondes* chrétiens?

Souvenons-nous de l'enjeu du conflit entre *valeur de vieillessement* et *valeur de nouveauté*. Elles se disputent rien moins que la sensibilité des "masses". Or si la seconde est une *valeur d'actualité* la première est une *valeur de souvenance*. Aussi bien l'hypothèse rieglienne de masses entières ralliées à une *valeur de souvenance* - dans la mesure où nous acceptons d'envisager la *valeur de vieillessement* comme une *valeur de souvenance* - est-elle hautement significative. Est-elle également hautement improbable? Le "peuple" ne serait plus cette entité que la fascination pour le nouveau prive de profondeur temporelle et le clivage entre des "élites à généalogie" et des "masses de peuplement réifiées" rabattues sur l'instant et la seule urgence du besoin serait entamé. Pendant des millénaires la *valeur de nouveauté* a régné en maître absolu et incontesté y compris dans le domaine de la conservation historique. Il s'agit pour une part d'une affaire de goût puisqu'aussi bien il est question d'une véritable mutation de la sensibilité. L'hypothèse du *Kunstwollen* ne fait pas néanmoins du goût une variable strictement individuelle : le goût pour le neuf ou pour le vieux serait déterminé par un changement profond et irréversible des aspects du "vouloir d'art" relatifs à notre relation au temps. Qu'en est-il du désir d'art selon que nous nous trouvons ou non dans des cultures historiques? La thèse de Riegl admet que le point de vue historique est une caractéristique irréversible et constante de la culture moderne. Les sociétés modernes sont des sociétés historiques et en développement. L'échec peut-être momentané

des utopies; la grande complexité des questions touchant aujourd'hui au développement; la remise en cause du prométhéisme; l'étrange conviction selon laquelle l'histoire serait "finie"; le thème même de la post-modernité n'invalideraient pas la proposition dans ce qu'elle a de plus général. Ils ne feraient que nous solliciter à penser l'historique sur des modèles plus fins, moins linéaires, plus complexes aussi.

Les *valeurs de nouveauté* et de *vieillesse* appartiendraient ainsi à deux périodes différentes de la pensée commune du temps. Comment rendre compte de la prééminence séculaire de la *valeur de nouveauté*? Nous risquons une hypothèse très générale. Au cours de la première période aurait prévalu une conception essentiellement négative du temps. En d'autres termes, l'être temporel a toujours été l'être exposé aux souffrances, aux maladies, aux famines, aux crises. L'être temporel est l'être sidéré par la brièveté de la vie, l'aveuglement et la cruauté de la "grande faucheuse". Tout écoulement de temps semble à la fois creuser l'écart entre le présent et un état idéal antérieur et rendre de plus en plus fragile et improbable le fait même d'exister. Dans cette perspective d'une expérimentation du temps comme brièveté et comme force destructrice toute création semble se présenter comme une négation même du temps, comme un point de résurgence de l'éternité. La *valeur de nouveauté* serait la valeur même attachée aux produits d'une création comprise comme résistance et défi à ce temps saisi dans l'effroi et la stupeur. Le temps est essentiellement un drame de la destruction. La nouveauté est une valeur - la nouveauté fait valeur - parce qu'elle remet de la création et de l'ordre dans ce qui nous entraîne vers le désordre.

Ces propositions demeureront générales. Il s'imposerait en fait d'analyser finement ce qu'il en est du temps et de la création dans les grandes religions et les grandes philosophies de l'antiquité. Il semble cependant possible, quitte à renoncer provisoirement aux nuances, de caractériser la pensée commune pré-moderne par la position centrale qui est accordée à l'idée de création. Le monde et l'homme sont créés. Et quand ils ne le sont pas vénère-t-on du moins, même dans l'ambiguïté, la puissance créatrice elle-même. Toute création est la répétition de l'éternité dans le temps. La *valeur de nouveauté* salue dans le temps le retour de l'éternité.

Il ne fait aucun doute que certains des thèmes appartenant à l'ancienne doxa de la création ont préparé cette nouvelle pensée pour laquelle l'ancien se trouve valorisé comme tel. Nous nous bornerons toutefois de caractériser cette nouvelle pensée à grands traits. Le réel n'est plus créé mais développé et historique. Le monde tel qu'il est maintenant n'est pas un monde originellement idéal altéré par un temps maléfique. Il est un moment dans un développement où l'avant et l'après ne sont *a priori* ni plus ni moins mauvais mais seulement différents. Contrainte de renoncer aux modèles théologiques de la création la réflexion sur la culture est amenée à accomplir une véritable révolution : le temps, au lieu d'être essentiellement un destructeur, devient ce par quoi même tout développement, donc tout être, est possible. Selon l'ancienne doxa les choses sont d'abord créées puis détruites par le temps. Le temps est l'ennemi que la création doit vaincre mais qu'elle ne peut pourtant que provoquer. Selon la nouvelle le temps est au contraire ce par quoi même il y a un monde, des choses, des êtres. Il n'apparaît plus comme une pure et simple néantisation de ce qui est mais comme le secret même de l'être. Les marques de dégradation visibles sur la chose rapportent ainsi la chose au développement même qui l'a rendu possible. Puisqu'elles ouvrent la chose singulière sur le processus même qui l'a produit comme moment ils peuvent faire l'objet d'une valorisation. Elles *font* valeur.

La *valeur de vieillissement* procède d'une telle promotion "renversante" du négatif. La seule destruction n'était qu'un des aspects du pouvoir du temps. La création n'en était pas l'antithèse : si le temps détruit c'est parce que, par cela même, il est aussi ce par quoi du nouveau ne peut pas ne pas surgir dans le monde. Mais ce *nouveau* n'est pas ce *neuf* qu'il a fallu précisément abandonné, dans sa forme "totalitaire", en sa faveur.

La *valeur de nouveauté* était à la création ce que la *valeur de vieillissement* est désormais au développement. Le monde n'est plus un monde créé mais un monde développé. Au reste, dans les termes mêmes de Riegl, la *valeur de vieillissement* est précisément une *valeur de développement*. La manifestation de l'usure n'est plus perçue comme une menace qu'il faut conjurer mais rassure, au contraire, sur le fait que le développement - et donc, en un sens, la "création" - ne se trouve pas empêché ou bloqué.



Les partisans de la *valeur de vieillissement* pouvaient donc à bon droit chercher à vaincre la *valeur de nouveauté*. Pouvait-il s'agir, cependant, de nier toute *valeur de nouveauté*? Ce serait absurde. La *valeur de vieillissement* ne peut seulement espérer chasser la *valeur de nouveauté* que des territoires où la nouvelle conception générale du monde la rendu obsolète. Nous avons vu ainsi qu'il n'y avait plus lieu d'associer conservation historique et *valeur de nouveauté*. Nous comprenons cependant, dans la perspective de la philosophie de la création succinctement exposée plus haut, comment il se fait que la reconstitution *in vivo* de l'état originel a pu être considéré comme l'objectif de la recherche historico-archéologique. L'histoire se présentait comme un anti-dote du temps au service de l'éternité de la création.

Les monuments (ne) sont (que) des moments. La *valeur de nouveauté* tendait soit à les éterniser, soit à les condamner à l'oubli ou à la destruction. Elle ne pouvait que provoquer de fâcheux "acharnements créationnistes".

"... Le droit à l'existence de la valeur de nouveauté n'est pas en tant que tel nié par la valeur de vieillissement mais seulement aux monuments, c'est-à-dire aux oeuvres qui présentent une valeur de souvenance déterminée. Cette valeur est en revanche non seulement reconnue sans conteste aux nouvelles oeuvres récemment créées mais encore exigée plus fortement aujourd'hui qu'il y a quelques décennies. La vision moderne exige des oeuvres humaines récentes non seulement une intégrité parfaite de la forme et de la couleur, mais aussi du style, c'est-à-dire que l'oeuvre moderne ne doit rappeler, ni par sa conception ni par le traitement de détail de sa forme et de sa couleur, des oeuvres plus anciennes. C'est ainsi que s'exprime la tendance à séparer strictement et le plus possible l'une de l'autre valeur de nouveauté et valeur de vieillissement."<sup>1</sup>

La notion d'intégrité appliquée au style permet ici d'embrasser celle de nouveauté avec toute son ambiguïté. Il ne s'agit donc plus seulement du neuf, mais aussi de la nouveauté au sens formel et stylistique. Les

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 751.

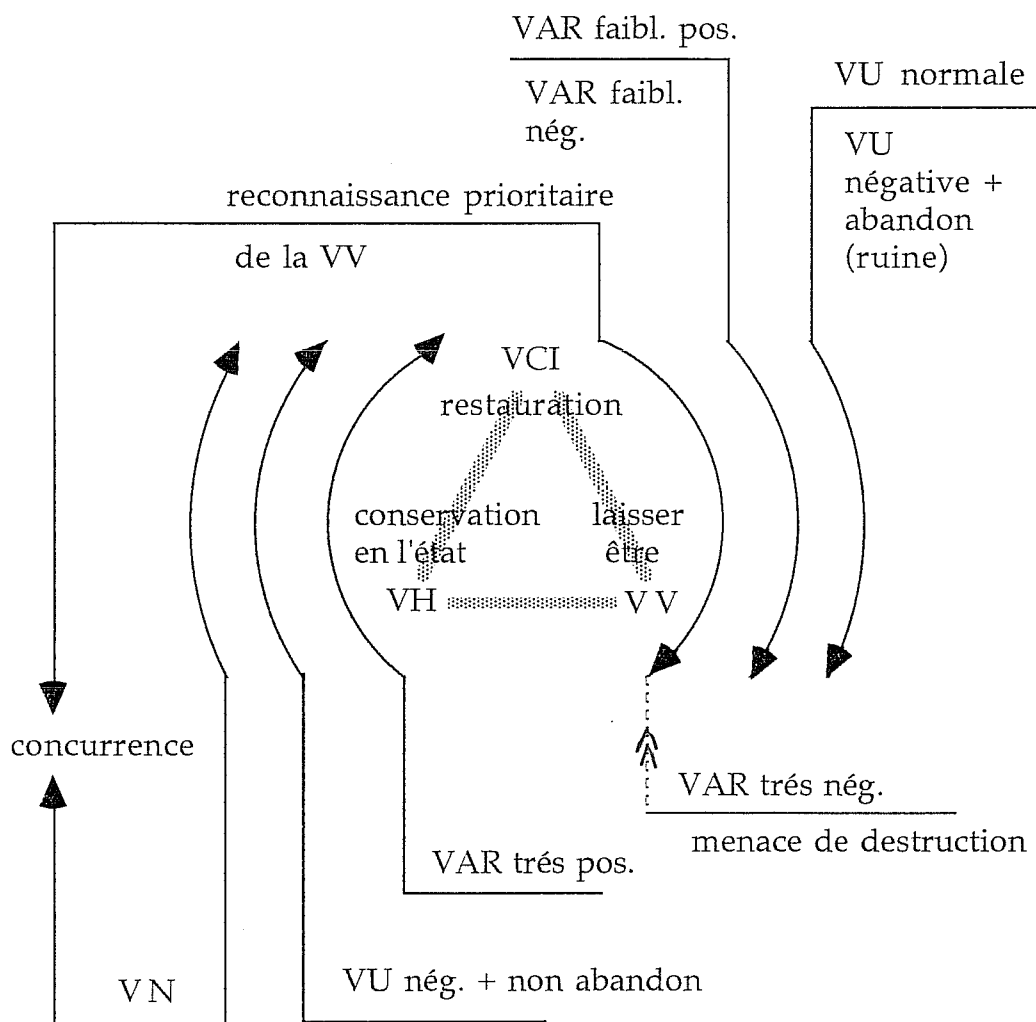
monuments, qui sont définis essentiellement par les *valeurs de souvenance*, peuvent désormais exposer leur dégradation en tant qu'elle fait valeur et doivent être protégés contre les restaurateurs. Les monuments n'ont plus à paraître neufs. Mais, d'un autre côté, les créations contemporaines non seulement peuvent briller de cet éclat du neuf, elles doivent aussi innover. L'oeuvre contemporaine n'aura donc pas seulement à être aussi une oeuvre neuve, sans trace de dégradation elle aura aussi à être "monadique" et ne rappeler en aucun cas les styles antérieurs. La création doit être protégée des pasticheurs. La dimension critique de l'oeuvre de Riegl a pour visée un déploiement de l'authenticité des valeurs. La pensée moderne a découvert le rôle créateur du temps. Il n'y a plus lieu d'interposer systématiquement entre l'homme et les phénomènes cette conjuration de l'effet destructeur du temps qu'est la *valeur de nouveauté*. Son noyau de légitimité est tout entier du seul domaine de la création contemporaine. Pour nous protéger du temps destructeur il faut créer et non plus retenir coûte que coûte l'ancien dans le filet du neuf. L'expérience même de la *poiésis* est l'expérience de la fécondité du temps. Le deuil de l'oeuvre auquel nous prépare le culte de la *valeur d'ancienneté* est le corrélat d'un *impératif poétique*.

E) Le conflit entre la *valeur de vieillissement* et la *valeur d'art relative*.

Ce conflit donne lieu à un des deux paradoxes de Riegl exposés dans le "Pronaos". Le fait que ces deux valeurs soient constitutives de la modernité ne les empêche nullement de pouvoir entrer en conflit. Lorsque la *valeur d'art relative* est très positive elle peut vouloir une restauration et cela va à l'encontre de la *valeur de vieillissement*. De même lorsqu'elle est très négative elle peut aller jusqu'à souhaiter la destruction pure et simple du monument ce qui lèse non seulement la *valeur historique* mais aussi la *valeur de vieillissement*.

F) Un diagramme des conflits

Dans le diagramme suivant nous proposons une représentation synthétique de l'ensemble des forces en présence dans le champ valoriel du monument.



Au centre du diagramme nous avons placé le triangle des trois *valeurs de souvenance* et leur mode opératoire respectif : restauration, conservation en l'état, laisser être.

Autour de ce triangle nous avons disposé des arcs de cercle représentant l'influence des *valeurs d'actualité* (et de la valeur de vieillissement).

Le diagramme se lit de la manière suivante.

\* VN.

La valeur de nouveauté agit dans un sens favorable à la restauration. Elle peut donc conduire à une subversion de la conservation en l'état. (*Valeur historique*).

**\* VU nég. + non abandon.**

Une valeur d'usage négative accompagnée d'une volonté de ne pas abandonner l'édifice agit également dans le sens favorable à la restauration. Elle ne peut que s'opposer au principe de la conservation en l'état.

**\* VAR très positive.**

Une *valeur d'art relative* très positive agit aussi dans le sens favorable à la restauration. Elle peut donc s'opposer à la *valeur historique*.

**\* VAR faiblement positive ou faiblement négative.**

Ces deux cas sont suffisamment "raisonnables" pour ne pas s'opposer au principe du laisser être commandé par la *valeur de vieillissement*.

**\* VU normale/VU négative + abandon (ruine).**

Tant que la *valeur d'utilisation* d'un édifice vieux est correcte celle-ci ne s'oppose pas au laisser être.

Si elle négative et accompagnée d'un abandon de l'édifice elle va à l'évidence dans le sens du laisser être.

**\* VAR très négative : menace de destruction.**

Quand la *valeur d'art relative* est très négative elle représente une menace directe pour la *valeur de vieillissement* puisqu'elle peut conduire à vouloir la destruction de l'édifice.

**\* Reconnaissance prioritaire de la VV.**

Une reconnaissance du caractère prioritaire de la *valeur de vieillissement* est naturellement favorable au laisser être.

C'est la seule des trois valeurs de souvenance que nous avons représenté à l'extérieur du triangle VCI-VH-VV. C'est pour rappeler dans le diagramme qu'elle est en concurrence avec la *valeur de nouveauté*.



AGORA

IV. ETHIQUE DE LA TRANSMISSION

:



:  
:  
:  
:

## 1. D'un espace de discussion entre Ruskin et Viollet-le-Duc

Nous pourrions croire la conquête de l'espace infiniment plus aisée que celle du temps. Au reste le fait que l'expression "conquête du temps" n'a pas cours - on parle, à propos du temps, plus volontiers de maîtrise que de conquête - signifie qu'on se garde bien, sauf ontologie-fiction, de se représenter le temps comme un milieu dans lequel il est possible de se déplacer à sa guise. C'est une des vérités de bon sens que nous sommes inexorablement dans la main de la flèche du temps alors que nous sommes libre d'aller et venir dans l'espace. Le temps n'est pas l'espace. Au reste, si nous parvenions à nous évader de cette flèche, il n'y aurait plus aucune possibilité d'aller et venir dans l'espace. Nous ne serions que très rarement là où nous voudrions être. L'espace peut donc se conquérir, par des explorations de plus en plus approfondies alors que le temps sera au mieux maîtrisé par des emplois du temps de plus en plus précis et rationnels. L'une ne va au reste pas sans l'autre : les techniques d'alunissage, par exemple, supposent une véritable virtuosité dans l'emploi du temps auquel sont soumis machines, appareils et cosmonautes. Nous pouvons cependant

mettre en doute cet optimisme spatial. L'espace est en réalité comme certains savoirs, plus nous en savons sur lui et plus la proportion entre connu et inconnu s'accroît en faveur de ce dernier. La "conquête" de la lune n'était aucunement une échappée du système "terre". C'est au reste cette dernière, dans sa beauté et sa fragilité, que les cosmonautes auront surtout découverte. La fameuse petite phrase "C'est un petit pas pour un homme mais un pas de géant pour l'humanité", reste encore en suspens tellement l'univers s'impose avec son immensité. Nous savons désormais que la *conquête* de l'espace sera très difficile et que, de toutes manières, cela ne sera pas une conquête. Les cosmonautes de l'avenir seront sans doute plein d'humilité. Dans un espace à "échelle humaine" l'esprit de conquête témoigne par trop du caractère "humain trop humain" de la démarche. Aux confins d'un espace totalement dépourvu de signes d'humanité le voyageur ne sera qu'un ascète émerveillé et mélancolique.

La lune nous est non seulement apparue comme un seuil mais aussi comme une terre désertée. L'antique amie des poètes décodait enfin une partie de son message : "Je suis en petit ce que la terre, si vous ne prenez garde, pourrait advenir". Et c'est un fait d'importance que parallèlement à la mise en scène et en images de la conquête de l'espace de sourdes inquiétudes naissaient autour de la question même de la durée. Nous saluions l'exploit technique de l'arrachement conquérant à la pesanteur tout en commencement à nous demander s'il était garanti et évident que la vie sur terre pouvait continuer à se développer sans remettre en cause les conditions même de sa présence. La terre apparaissait comme un site endommagé lors même que la technologie offrait un spectacle de conquête qui n'était peut-être que le signe d'un désir d'évasion.

La décision éthique, résultant d'une prise de conscience aiguë de cette fragilité du monde terrestre, consiste alors en ceci que la priorité est désormais donnée à la pensée de la *conservation de la possibilité même d'un futur*. Au seuil du cosmos s'est révélée ou confirmée l'extrême difficulté de soumettre l'immensité de l'espace. Dans le même temps était mis au jour ceci que les hommes pouvaient compromettre, par ignorance et irresponsabilité, les possibilités de bonheur sinon la vie même des générations futures. Le temps, et parce que notre expérience du temps est aussi historique, n'est pas le "lieu" libre et indifférent offert à nos

mouvements et à nos entreprises. Il n'obéit pas au modèle simple de l'épargne en vertu duquel plus le temps passe et plus les gains ne peuvent que s'accroître. Etant donné tel ou tel trait caractéristique d'une vie bonne et épanouie - par exemple pouvoir vivre dans une biosphère hautement diversifiée - l'action responsable sera celle qui n'entreprendra rien sans tenter de s'assurer qu'elle ne compromettra pas l'avenir dont a besoin les valeurs mêmes au nom desquelles elle agit.

Hans Jonas définit ainsi ce qu'il appelle *l'éthique du futur* :

"L'éthique du futur" ne désigne pas l'éthique *dans* l'avenir - une éthique future conçue aujourd'hui pour nos descendants futurs -, mais une éthique d'aujourd'hui qui se soucie *de* l'avenir et entend le protéger *pour* nos descendants des conséquences de notre action présente."<sup>1</sup>

Cette définition ne surprendra que les habitués de la phrase futuriste. Ruskin, Viollet-le-Duc, Riegl nous ont déjà familiarisés à la question du patrimoine en tant qu'elle rompt avec une conception simple et linéaire du temps.

Viollet-le-Duc, en militant pour une restauration capable de découvrir l'essence architecturale des édifices a effectivement en vue de protéger l'avenir des restaurations intellectuellement paresseuses. Elles ne font qu'enfouir encore plus profondément dans la pâte amorphe du devenir le royaume des idées architecturales. L'action présente qu'il faut réformer en vue de l'avenir est cette restauration qui, se contentant d'entretenir, de réparer et de refaire, crucifie l'idée sur des objets empiriques en quelque sorte idolâtrés. L'action présente mauvaise est comme une sophistique empirique aveugle à ce qui cherche à se réaliser par et dans le jeu des forces et des matériaux. "L'architecture est une science", dira Viollet-le-Duc pour bouter hors des chantiers les sophistes de la conservation.

Ruskin est plus sensible aux images qu'aux idées. Les hommes ont un impérieux besoin d'images capables de porter au plus haut ce qui fonde

---

<sup>1</sup> Jonas Hans, *Pour une éthique du futur*, Paris, Rivages Poche 1998, page 69.

leur humanité. Les trompe-l'oeil les plus intéressants sont ceux qui savent à la fois retarder et provoquer leur reconnaissance. Les édifices restaurés ne sont pas seulement des trompe-l'oeil, ce sont aussi des trompe-l'esprit, des trompe-l'existence. L'attente fervente qui se noue en faveur de l'*édification* est scandaleusement trompée par la restauration. Ce qui nous fait homme ce sont ces édifices qui, tout en assumant leurs "charges", nous relie par des images tissées de traces aussi bien à l'immémorial qu'à la non-figurabilité de l'avenir. C'est cette "mêmeté" de l'autre que le monument tient en sa garde. L'action présente mauvaise est celle-là même qui laisse s'épanouir la spontanéité de la technique dans l'espace de la mémoire.

Il y a mieux qu'entretenir (et que réparer ou refaire), proclame Viollet-le-Duc en songeant aux descendants, il faut se vouer à l'idée qui scintille dans l'édifice quitte, parfois, à déranger les habitudes prises au contact de l'objet empirique. L'action présente doit donc être confiée à la science si l'on veut que les idées architecturales continuent de briller pour nos descendants.

Il faut surtout, avec respect et fidélité, entretenir, proclame Ruskin. L'entretien n'est pas seulement que du ménage bien fait. Il est partie intégrante de ce que nous appellerions "l'extériorité fluente de l'historique". Mais, "dans" cette extériorité, il représente les intérêts de l'objet. Seul l'entretien est en effet capable d'éviter à nos descendants la besogne trompeuse de la restauration.

Nous avons, dans la seconde partie de ce travail (pronaos), souligné ce qu'avaient d'inconciliables ces deux positions. L'analyse rieglienne des conflits de valeurs - souvenons-nous de cet étrange objet qu'est le monument "intégral" à la fois restauré, conservé en l'état et laissé être - devrait néanmoins permettre d'apercevoir quelque principe de coexistence de ces positions.

Contre toute attente ce sera Viollet-le-Duc qui nous mettra sur la voie. C'est en "philosophe" que Viollet-le-Duc se réclame du relativisme :

"On le voit (...) les principes absolus en ces matières peuvent conduire à l'absurde."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Editions de Saucy, 10800 Saint-Julien, 1979. Article *Restauration*.

Mais qu'attend-on vu? Ceci que des transformations ultérieures à la construction d'un édifice ne sont pas nécessairement préjudiciables. Et cela même découle des principes fondamentaux. Il y a deux manières, pour un édifice, d'être imparfait. Soit que la conception initiale, remarquable, ait été trahie; soit que la pensée de l'édifice ait été limitée par l'expérience architectonique. Dans le premier cas il y a beaucoup à parier que les transformations ultérieures ne soient que des "trahisons". Mais dans le second elles peuvent consister en des améliorations qui témoignent en faveur de l'idée architecturale. Dans les deux cas, et surtout si la documentation dont il dispose ne réside que dans les objets, le restaurateur-architecte doit comprendre la problématique architecturale qui "travaille" la logique architectonique des édifices. Et cela de manière à remonter jusqu'aux principes et à leurs conséquences. Leur prise en compte peut donc aider à conclure en faveur de la conservation des transformations. Mais même dans le cas où elles apparaîtraient inacceptables du point de vue de l'intégrité stylistique elles peuvent constituer un véritable événement :

"Mais ces voûtes d'un caractère étranger aux premières et que l'on doit reconstruire, sont remarquablement belles. Elles ont été l'occasion d'ouvrir des verrières garnies de beaux vitraux, elles ont été combinées de façon à s'arranger avec tout un système de construction extérieure d'une grande valeur. Détruira-t-on tout cela pour se donner la satisfaction de rétablir la nef primitive dans sa pureté? Mettra-t-on ces verrières en magasin? Laissera-t-on, sans motif, des contreforts et arc-boutants extérieurs qui n'auraient rien à supporter? Non, certes."<sup>1</sup>

Ces remarques apparaissent dans la dernière grande partie de l'article restauration. Elles contrastent étrangement avec la radicalité du début. Observons toutefois que si elles préconisent purement et simplement l'acceptation d'une altération - elle dérange la pureté stylistique mais elle est une réussite esthétique - elles sont néanmoins en accord avec la définition donnée par Viollet-le-Duc de la restauration. En les acceptant la restauration apparaît en effet comme ne relevant pas d'un retour à un état antérieur. Avec ce relativisme Viollet-le-Duc se retrouve d'accord avec

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 24.

Riegl pour contrevenir au principe de l'unité stylistique. Il va alors dans le sens et de la *valeur historique* - comme valeur documentaire de la transformation - et de la *valeur de vieillissement* - comme acceptation positive de la perte d'intégrité du monument. Il rejoint même son ennemi Ruskin puisque, dans ce cas, il préconise une forme d'abstinence. Mais ce n'est pas, en désaccord avec Riegl, simplement au nom de la *vérité historique* ni, en désaccord avec Ruskin, pour l'amour du patiné et de l'usé. Architecte c'est au nom d'une *valeur d'art relative*, donc au nom d'une *valeur d'actualité*, qu'il adopte sa position. C'est parce que l'altération est belle en soi, c'est parce qu'elle témoigne d'une intelligence architecturale du contexte qu'il serait absurde de la sacrifier au nom de l'intégrisme du style.

Il y a dans ces pages de Viollet-le-Duc une véritable philosophie de l'expérience. La connaissance authentique du réel est toujours la critique de la tendance qu'a la raison de s'auto-justifier. En tant qu'expert l'architecte est à même de reconnaître une large gamme de *valeurs d'art relatives*. Et celles-ci ne peuvent que conduire à accueillir favorablement la complexité historique de la réalité architecturale.

Nous venons de faire passer Ruskin et Riegl par Viollet-le-Duc, le poète et l'historien par l'architecte. L'espace problématique où ils s'affrontent en "rivaux", s'il apparaît profondément clivé par des positions radicales, est aussi le lieu de coexistence et de rencontres inattendues. Le réel, toujours, courbe les théories en des points de partage.

"C'est grâce à ces travaux de restauration, que des industries importantes se sont relevées (...). C'est dans les chantiers de restauration que les industries de la serrurerie fine forgée, de la plomberie ouvragée, de la menuiserie, comprise comme une structure propre; de la vitrerie d'art, de la peinture murale, se sont relevées de l'état d'abaissement où elles étaient tombées au commencement du siècle. Il serait intéressant de donner un état de tous les ateliers formés par les travaux de restauration, et dans lesquels les plus ardents détracteurs de ces sortes d'entreprises sont venus chercher des

ouvriers et des méthodes. On comprendra le motif qui nous interdit de fournir une pièce de cette nature."<sup>1</sup>

Viollet-le-Duc, en moderne, croyait à la restauration. La révolution française, qui a beaucoup détruit, a néanmoins contribué à la constitution de la notion de patrimoine, précisément de patrimoine national. Et celui-ci ne va pas sans restauration. S'il s'agit de transmettre un ensemble de valeurs cristallisées dans et par des oeuvres il va de soi que cette transmission est d'abord responsable de la préservation de ces valeurs. Il s'agissait donc essentiellement, pour Viollet-le-Duc, de pouvoir compter sur des ouvriers hautement qualifiés et capables de comprendre la finesse de leurs tâches. Contre les industriels "progressistes" il affirme ainsi le sens à la fois économique et qualitatif des chantiers de restauration. Il ne fournira donc aucune pièce utilisable par ces détracteurs hypocrites qui n'hésitent pas à se fournir en main d'oeuvres dans ces chantiers. Mais, et c'est là toute la question, les bonnes et les plus qualifiées des intentions restauratrices ont besoin d'une pensée. On frémit à l'idée qu'un édifice important puisse être édifié uniquement en fonction du seul bon vouloir des entreprises. Si même les villes, qui savent pourtant juxtaposer des éléments hétérogènes, ont besoin de plan, que dire d'un édifice! Qu'advierait-il alors de ces joyaux du patrimoine qu'on livrerait sans principe aux ateliers de restauration? Certaines valeurs sont ainsi tellement inséparables de leur expression matérielle, de leur "concrétisation", que toucher celles-ci c'est toucher celles-là. Et être touchées par elles. Elles apparaissent bientôt aussi fragiles que ces notes de musique que l'interprète a pour charge de faire vivre en les partageant avec l'auditeur.

Le restaurateur doit être un savant, un architecte savant, il est indispensable à une bonne gestion du patrimoine. Mais il ne doit pas être prisonnier d'une interprétation rigide et absolutiste de ses principes. Aussi bien n'est-ce pas nécessairement l'état de guerre permanent entre viollet-le-ducien et ruskiniens. Les premiers, forts d'une certitude démontrée quant à la constitution de telle ou telle idée architecturale pourront bien ça et là faire scandale en bousculant le seul culte rendu à l'objet empirique. Ces cas ne sont peut-être pas si nombreux et il serait au reste fort inquiétant qu'une matière comme le patrimoine n'induisse que des attitudes consensuelles. Il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 28.

reste un éventail large de cas où le doigté d'un partisan de Viollet-le-Duc trouvera un soutien auprès d'un disciple de Ruskin.

Quant aux lecteurs de Riegl ils pourront méditer sur les ruses employées par la raison pour voir les ruskiniens, par la valeur de *vieillessement* et les viollet-le-ducien, par la *valeur d'art relative*, satisfaire ensemble aux deux valeurs constitutives du *Kunstwollen* moderne.



## 2. La patrimonite et comment lui résister

Dans un entretien accordé en juillet 1999 à la chaîne de télévision LCI le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez déclarait en substance : "Les sociétés qui créent ne conservent pas". Il faut se faire entendre : une rhétorique tranchante et sans nuance vient bousculer un certain culte de la culture. Les partitions sont faites, certes, pour être jouées mais les quelques chaînes radiophoniques ou télévisuelles qui sont consacrées à l'art musical accordent un avantage exorbitant au répertoire et à la conservation. Non seulement il est très peu question des problématiques musicales vivantes mais, et alors que le vingtième est riche en expériences musicales les oeuvres les plus significatives sont rarement jouées et encore moins commentées voire soumises à débat critique. Si nous relativisons comme il se doit l'inquiétude liée à la question de la "valeur" et des "critères" - c'est une vraie question mais qui n'a pas nécessairement à conditionner l'expérimentation - nous pourrions souhaiter par exemple qu'un lieu comme la Cité de la Musique puisse disposer de sa propre chaîne câblée

numérique. Les musiciens, notamment par l'intermédiaire de sites Internet, seraient ainsi partie intégrante de réseaux sensibles à la création. Un public pourrait exister qui participerait aux aventures créatrices de la musique "contemporaine".

Cette situation est révélatrice du danger de ce que nous appelons la "patrimonite". Cette maladie veut non seulement tout classer et ouvrir sans cesse de nouveaux musées mais il lui faut surtout permuter les positions respectives du passé et de l'avenir. Sensible à la fragilité du monde nous nous retrouverions dans la situation de ne devoir plus déployer de créativité que dans le seul domaine de la conservation. Il faut que les institutions en charge de l'éducation et de la culture soient en grande difficulté - notamment pour enseigner une "poétique" - pour que le public accorde autant de faveurs au patrimoine. Les angoisses liées à la question de l'identité - comment celle-ci ne ferait-elle pas problème dans une société dont les liens sont rudement mis à l'épreuve - trouvent évidemment plus aisément à s'apaiser au contact du patrimoine qu'à celui de la création. Il y a bien une "ruée vers le patrimoine" qui ne peut qu'être faussement rassurante. Le divorce entre le système éducatif et la création serait tel que la mise en avant des "valeurs sûres", et sous couvert de devoir de protection, serait en même temps "une fuite en avant dans le passé". Il n'est pas certain que les monuments, dont notre titre proclame pourtant le temps venu, y trouvent toujours leur compte. Mais telle serait une politique culturelle "post-moderne". Nous serions déjà "post" avant même d'avoir eu le temps d'être "moderne". Par ce saut singulier nous passons par-dessus la création vivante pour nous retrouver d'entrée de jeu dans la seule dimension patrimoniale de la culture. Ce qui s'est désigné comme "post-modernité" n'est pas réductible à cette contorsion. Mais le terme a eu des usages bien singuliers notamment celui de nommer des attitudes fondées sur un dogme du patrimoine qui isole ce dernier de la vie artistique contemporaine quand il ne le dresse pas contre. Etre "post-moderne" cela peut signifier "être moderne à l'envers" et se rassurer au seul contact des valeurs dites sûres.

Les difficultés d'une politique européenne ne sont pas étrangères à cette promotion du patrimoine. Les deux grandes guerres du siècle sont parfois perçues comme des guerres civiles européennes mais, surtout, elles

apparaissent comme des entreprises suicidaires qui ont failli détruire l'ensemble de la (des) culture(s) européenne(s). Le tourisme européen patrimonial serait un facteur de paix ainsi qu'un élément favorable à la constitution d'une identité européenne (au reste déjà virtuellement présente dans une conception "historique-réelle" des cultures nationales).

Mais nous sommes encore dans l'attente d'une politique culturelle européenne beaucoup plus hardie et pour laquelle le patrimoine ne serait pas instrumentalisé à des fins de gouvernement.

Quoiqu'il en soit c'est une nécessité, pour une éthique de la transmission et une fois pleinement reconnu le devoir de conservation, que de penser comment résister à la "patrimonite". Nous soutenons que l'approche rieglienne ne nous enferme pas dans un avenir rabattu sur le passé mais, au contraire, libère le rapport à celui-ci de tout passéisme. Il importe tout d'abord de remarquer que la notion de *Kunstwollen* nous invite à considérer que le *désir d'art* comme tel est inextinguible et indestructible. C'est si vrai que les époques les plus sombres de l'histoire de l'art n'empêchent nullement un tel désir de rêver à quelque grandeur future. Une "décadence", toujours, cache et prépare de nouvelles directions. Elle ne serait au reste le plus souvent que la manifestation d'une obsolescence. Un tel désir d'art peut être momentanément réprimé ou condamné à se nourrir de formes pauvres il couve toujours sous la cendre. La méditation de nouveaux principes peut être lente à porter ses fruits. Telle est parfois la grande patience de l'art. Tant qu'il peut y avoir un monde la riche expérience humaine des affects ne peut se passer de l'art pour s'exposer, et se transmettre, et cela en tant que mode de connaissance particulier. Et si le monde est un tissu d'événements alors le désir d'art n'a pas à craindre de s'y ennuyer. Encore faut-il qu'il ne soit ni détourné ni divertit d'un tel monde. Telle est au moins la manière dont nous comprendrions la modernité du désir d'art. Il ne peut que s'impliquer dans le jeu du monde. Parfois, au reste, comme forme de résistance de l'humain à l'objectivation même du monde, à l'*a-monde*.

Toutefois nous ne faisons pas que dire : "il y a du *Kunstwollen* et cela suffit à nous rassurer sur l'avenir de la création". C'est précisément une des

tâches les plus essentielles d'une éthique de la transmission que de ménager au désir d'art un espace qui ne le détourne pas de ses motivations les plus fécondes.

La transmission ne devrait alors pas seulement concerner le trésor des objets de l'art mais aussi la compréhension incitative aussi bien de leurs motivations que de leur fabrication.

Nous avons rappelé au seuil de notre étude combien le sens du *Denkmalkultus* pouvait être problématisé du fait que le siècle qu'il a semblé inaugurer est loin de s'être conformé à ses hypothèses évolutionnistes. N'en rendait-il pas cependant les principes fondamentaux que plus saillants? La diversité des démarches créatives de ce même siècle, l'éclatement des langages classiques, le brassage et le métissage des références culturelles confèreraient *a contrario* une valeur prophétique à certaines de ses pages. Le désir d'art a besoin du contact des oeuvres pour se "cristalliser" et, en ce sens, il y a plus à espérer du patrimoine artistique qu'il témoigne purement et simplement du seul devoir de conservation. La légitimité fondamentale de celle-ci est précisément fondée chez Riegl sur la nécessité que le désir d'art puisse "résonner" avec le passé et cela pour parvenir à une "conscience de soi" que le contexte contemporain trop familier oblitère.

"Néanmoins si nous ne limitons pas les hommages artistiques aux oeuvres modernes, mais apprécions également dans les oeuvres anciennes leur conception, leur forme et leurs couleurs, oeuvres qu'il nous arrive même de préférer aux modernes, ce fait pourrait s'expliquer (sans compter le facteur esthétique toujours présent dans l'intérêt historique) de cette manière : même si ce n'est jamais en totalité, mais seulement par certains de leurs éléments que les oeuvres d'art anciennes répondent au vouloir d'art moderne, l'apparition de ces éléments discordants contraste si bien avec un fond demeuré ancien qu'elle agit puissamment sur nous modernes. Jamais une oeuvre moderne, à laquelle manque nécessairement un tel fond, ne peut voir s'épanouir un tel pouvoir."<sup>1</sup>

Le texte nous rappelle, par la note entre parenthèses, que le monument historique se justifie d'abord par l'intérêt historique. Il y a une

---

<sup>1</sup> Cf. *Le temps du monument, Volume II. (Une édition d'étude bilingue du Denkmalkultus).* Page 609.

passion humaine pour le passé qui trouve dans les monuments ses questions et ses réponses. L'oeuvre d'art la plus sublime est aussi un objet historique et vaut comme document. Il y a cependant un "facteur esthétique toujours présent dans l'intérêt historique". Nous avons vu ultérieurement comment la catégorie de monument historique peut être considérée comme équivalent à la catégorie de monument de l'histoire de l'art. Comprise de manière générale, comme histoire des manifestations du *Kunstwollen* et non seulement comme histoire des grandes oeuvres, l'histoire de l'art peut en effet trouver dans toutes les productions humaines de quoi s'informer sur ce *Kunstwollen*. Si une histoire des monuments historiques peut ne se vouloir par exemple que technique ou économique n'importe quel monument historique, en revanche, peut être considéré selon le point de vue d'une histoire de l'art. En ce sens tous les monuments historiques quels qu'ils soient présentent un intérêt esthétique. Ce qui est troublant c'est que cet intérêt esthétique ne se trouve pas sur le même plan qu'une réponse au "vouloir artistique moderne." L'intérêt esthétique que nous prêtons à tel ou tel monument ne signifie pas qu'il réponde au *vouloir d'art moderne*. Il y aurait ainsi une esthétique de l'historien et une esthétique du spectateur. L'historien, par sa familiarité avec la diversité des styles et des oeuvres, parvient à une reconnaissance des valeurs artistiques ainsi qu'à une connaissance de leur contenu plastique et expressif. Mais il y a plus que la reconnaissance, il y a l'admiration. Celui que nous avons appelé le spectateur - l'historien et l'artiste étant eux-mêmes bien entendu des spectateurs - et alors même qu'il ne peut faire autrement que de participer au vouloir d'art de son époque est susceptible d'admirer des oeuvres du passé. Soulignons que, pour Riegl, cette admiration ne répète jamais le vouloir artistique qui est au fondement de l'oeuvre du passé. L'historique c'est aussi cette inéluctable différence qui travaille au coeur du *Kunstwollen*. L'échec à fixer théoriquement les principes d'un Beau absolu n'aura fait que révéler ce procès de différenciation dans lequel est toujours pris le vouloir d'art.

Un des symptômes les plus inquiétants de la patrimonite est alors le suivant. Poussé à admirer, sous l'impulsion du vouloir d'art moderne, tel et tel aspect d'une oeuvre du passé, nous exprimerions cette admiration par un désir de restauration. Mais la restauration, qui ne peut s'abstraire

facilement du contexte du vouloir d'art moderne, risque précisément de réduire l'écart entre le vouloir d'art qui correspond à l'oeuvre et le vouloir d'art actuel. Se faisant elle réduirait du même coup l'écart existant entre les éléments de l'oeuvre élus par le vouloir d'art moderne et ce fond discordant dont parle Riegl. L'oeuvre, du même coup, est arrachée à ce passé qu'elle contribue pourtant à mettre en perspective. Elle est banalisée. Les fresques de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine posaient de vrais problèmes d'entretien voire de restauration. Mais on ne peut nier que la revitalisation par nettoyage et réparation de leurs couleurs correspond à ce vouloir d'art moderne qui s'exprime par exemple à travers les couleurs vives de l'environnement publicitaire. L'évaluation de leur restauration doit prendre en compte cet aspect.

Ce qui apparaît en toute netteté à l'occasion est l'effet de Riegl historien sur Riegl esthéticien. Si, en histoire, il s'agit d'établir des continuités, des filiations, des généalogies elle perdrait tout son sens à nier l'hétérogénéité des événements. Des représentations du passé ne sont pas nécessairement historiques en ce sens qu'elles peuvent exercer sur cette hétérogénéité une action réductrice. Elles peuvent donc faire obstacle. La notion de *Kunstwollen* atteste d'une tentative sinon pour comprendre, du moins pour intégrer dans la démarche d'explicitation l'hétérogénéité (ou différencialité) de l'événement. Des formes d'art peuvent être rejetées parce que nous ne comprenons pas la volonté d'art, le désir d'art qui les soutient et qui les anime. On voit la difficulté et la tension : il s'agit à la fois d'admettre que l'expression artistique puisse s'éloigner considérablement de ce qui nous est familier tout en se réclamant de la possibilité d'y être sensible et de la comprendre. Y a-t-il cependant lieu de dramatiser cette tension? N'est-ce pas la question de l'autre qui est posée? Cette question s'impose sans doute avec autant d'intensité *hic et nunc* que dans le cas où l'on considère des sites très éloignés dans l'espace et le temps. Le "contemporain" peut être aussi énigmatique que le très archaïque.

La démarche de Riegl se révèle ainsi entretenir d'étranges et paradoxales affinités avec le platonisme. Certes le primat de l'historique et du devenir est vigoureusement affirmé. Les sujets, semble-t-il, sont "captifs" de leur contemporanéité, de cette caverne où le *Kunstwollen* projette ses ombres. Mais c'est cet ancrage qui rend compte de la production

même de l'histoire et de ses différences. Quand Koyré affirme qu'un non-sens, dans l'interprétation philosophique d'un grand texte, a pu ouvrir de nouvelles voies de recherche, il montre combien le centre de gravité de toute nouveauté ne réside pas dans la transparence éternelle du passé mais dans l'opacité des situations vécues et problématisées. Le désir d'art a d'abord quelque chose de sauvage, d'irrespectueux et d'inculte. Il peut, à l'état naissant, être totalement aveugle à ce que la mémoire humaine considère pourtant comme des chef-d'oeuvres. S'il demeure sincère ce ne sera jamais par convenance qu'il s'enthousiasmera pour des oeuvres lointaines mais parce qu'il aura reconnu en elles certains des signes de son propre imaginaire. Contre un certain platonisme le sujet rieglien ne reconnaît pas l'art par des signes correspondant à une Idée éternelle. Nous sommes bel et bien dans le fleuve héraclitéen et les structures intellectuelles ne sont nullement des hypostases d'un monde naturel mais des constructions expérimentales. La découverte, alors récente, de l'immense trésor des arts non occidentaux montrait que de grands créateurs se sont exprimés qui n'étaient issus d'aucune académie. Précisément la "pose académique" est peut-être une manière impérialiste de prétendre reconnaître l'art. Il n'y pas d'autre moyen sincère que de reconnaître la valeur d'art à partir de notre propre expérience esthétique-artistique. Ce qui demeurerait cependant platonicien, chez Riegl, ce serait la possibilité, pour le désir d'art, de sortir malgré tout de sa caverne. Quand bien même nous goûterions dans les oeuvres du passé ce qui satisfait au vouloir artistique moderne c'est bien une rencontre qui a lieu. Précisément ce qui nous semble prometteur dans cette démarche c'est la promotion d'un ensemble constitué par l'imaginaire, l'affectif et l'émotionnel. Dussé-je mettre d'abord du mien dans cette oeuvre très ancienne ce "mien" ne vient-il pas à "s'altérer" qui me fait pénétrer un autre monde de l'expérience humaine? Riegl respecte trop les artistes pour projeter sur eux un modèle d'érudition. L'artiste fait et dans le sillage de cette expérience aime ou déteste. Etrangement le plus platonicien demeurerait l'historien. C'est l'historien qui serait à même de faire entrer le désir d'art dans la dialectique des formes, des styles et des généalogies.

Ce serait alors un autre symptôme de la patrimonite que d'imaginer le désir d'art essentiellement constitué du souvenir entretenu de

l'expérience esthétique des oeuvres du patrimoine. En somme la "patrimonite" serait d'autant plus grave que la relation au patrimoine s'accompagnerait de l'idéologie traditionnelle pour laquelle la valeur d'art est essentiellement une valeur de souvenance. L'idéal rieglie du "bon usage du patrimoine" supposerait au contraire un public cultivé dans le domaine contemporain. Cette condition est si rarement satisfaite que "l'honnête patrimoine" est alors conduit à jouer le rôle de substitut à la création vivante. Certes il y a une crise de l'art contemporain. La situation est complexe et nécessiterait une analyse longue et documentée. Mais des forces réactives de "verrouillage" peuvent prendre prétexte de certains aspects de cette crise pour instrumentaliser le patrimoine à des fins de "statut quo". Il faut admettre qu'on ne répondra pas en France à la vitalité artistique de nouveaux centres comme New York par le seul narcissisme patrimonial dut-il s'étendre par exemple jusqu'aux "nouveaux réalistes".

Il apparaîtrait que la réponse à la "patrimonite", qu'il est à notre sens possible de fonder sur l'approche rieglienne, ne peut se définir pleinement qu'en termes de politique culturelle et d'éducation. Le "rêve national", s'il ne veut pas devenir le cauchemar d'une "patrie-musée", doit faire comme une révolution copernicienne en reconnaissant que la valeur d'art n'est pas une valeur de souvenance et se différencie pleinement de la valeur historique. Elle doit se faire expérience poétique.

Nous vivons dans une nation qui, en son temps, s'enorgueillit d'avoir pour capitale le centre mondial de la création artistique. Quand la "mondialisation" est flatteuse on ne s'en plaint pas. En revanche elle n'a pas toujours besoin d'être l'expression d'un impérialisme concurrent pour devenir un motif de plaintes. Il suffit parfois que, au-delà de nos frontières, de l'excellence vienne à se manifester. Si seulement les américains étaient restés de rustiques cow-boys! Cassoulet et choucroute ne nous dispenseront pas d'être à l'écoute d'un monde qui attend autre chose que des vantardises de privilégiés.

Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de ces affirmations. Toute bonne éducation a quelque chose de "réactionnaire" notait Hannah Arendt. Elle voulait dire par là que l'éducation n'a pas à avoir honte de refuser de se prêter aux jeux pressants de la vie et de proposer à l'herméneutique des phares parfois très anciens de la culture humaine. On ne peut toutefois se



satisfaire de la seule appartenance des oeuvres à un "programme" d'examen. Rien ne vaut alors, semble-t-il, l'analyse passionnée qu'un créateur actuel nous propose d'une oeuvre ancienne.



### 3. Esquisse d'une ontologie genettienne du monument

Nous avons admis qu'une oeuvre telle que *La chanson de Roland* constituait un monument intentionnel. Elle glorifie, pour les générations futures, un acte héroïque et pathétique. Elle dit aussi certainement l'immense fragilité et détresse de l'homme mourant au combat et dans une situation marquée par la trahison. Comme tout monument, cependant, il est entendu qu'il ne puisse pas ne pas posséder une valeur de *vieillessement*. Cette valeur ne relève pas d'un temps chronologique mais d'un temps chronique et consiste en l'ensemble des marques d'usure et de dégradation affectant le dit monument. On voit aussitôt qu'il s'impose d'initier ce qu'à la suite de Gérard Genette nous appellerons une "ontologie" - entre guillemets - du monument.

Nous serons d'abord préoccupés par la question de savoir en quel sens une oeuvre littéraire peut-elle posséder une valeur de *vieillessement*. Une oeuvre littéraire, et pour reprendre les termes de l'analyse goodmanienne, est en effet allographique et non autographique. C'est-à-

dire qu'elle consiste en un objet idéal susceptible de notation et de reproduction dans son principe non frauduleuse. Cette propriété doit par ailleurs s'envisager de manière résolument positive : c'est dans la puissance d'effet - cette "oeuvre de l'art" que Genette s'est employé à décrire - de la littérature que de reposer sur la dissémination de multiples reproductions des constituants notationnellement pertinents de l'original. On voit au reste que ce n'est pas forcer l'espace riégien que d'envisager ce cas le monument intentionnel littéraire faisant preuve d'une belle capacité à diffuser le message "monumenté". S'il s'impose de relativiser cette supériorité du littéraire sur l'architectural ou le sculptural en arguant du fait que l'analphabétisme a longtemps été la règle commune des peuples, il convient de souligner l'importance de la diction. Une chanson comme celle de Roland pouvait au reste supporter bien des déformations dans ses pérégrinations; l'essentiel était bien qu'un public relativement large ait pu s'émouvoir des aventures du fidèle vassal de Charlemagne. Un récit chanté, dansé et mimé est rhétoriquement plus efficient que la description la plus exacte d'un monument intentionnel d'architecture ou de sculpture. Il apparaît au reste qu'un tel monument de pierre doit certainement son existence à la volonté de tout pouvoir de marquer en propre les lieux où il ancre ses points de centralité. Quoiqu'il en soit une oeuvre telle que *La chanson de Roland* ne vieillit pas sur le même mode qu'un monument intentionnel d'architecture ou de sculpture sur le même thème. Certes, les monuments, comme l'a dit de manière très hégélienne Alain, sont les premiers écrits de l'humanité. Mais cette écriture de pierre, si elle peut elle-même avoir nécessiter une notation, par exemple un plan détaillé d'architecture, ne constitue précisément pas une notation. Au contraire toute oeuvre littéraire suppose que l'écriture soit aussi considérée comme un système de notation permettant, par exemple, sa reproduction dans des formats et des caractères différents ou bien, de manière plus suggestive, sa récitation, sa mise en musique voire sa mise en scène. Le caractère idéal de la notation fait que quelque chose de l'oeuvre *n'est pas dans l'espace* et n'est donc pas soumis au vieillissement. Un monument - est-ce pour cela que des auteurs ont pu parler de la prestance un peu "bête" du monument? - est nécessairement voué à être, à quelques éventuels et petits déplacements près, en un lieu déterminé et donc à être

immergé matériellement dans le flux temporel. Au contraire l'oeuvre littéraire serait par essence beaucoup plus nomade. Son nomadisme serait si constitutif que la description de monuments d'architecture est presque un genre en soi. Le monument d'architecture se doit d'être arrimé de la manière la plus sûre en son lieu. Quand il est relativement isolé de la société humaine, comme c'est par exemple le cas avec les pyramides, il n'hésite pas à jouer avec la masse pour défier et les vandales et le temps. Défi qu'il n'a jamais pu relever de manière définitive. C'est au contraire par le caractère idéal de son système notationnel que la littérature, et aussi la musique par exemple, résiste aux aléas de l'histoire. On peut imaginer que d'une oeuvre littéraire majeure on ait perdu et le manuscrit et tous les exemplaires de toutes les éditions successives sauf un. Par exemple, un matin quelqu'un trouve au pied d'une poubelle cet ultime exemplaire dans une collection de poche. Celui-ci est souillé mais reste parfaitement lisible. Il est alors possible "d'extraire" de l'objet le système notationnel qui permet de ressusciter l'oeuvre que l'on croyait définitivement perdue.

Si l'on adopte comme critère, à propos des monument intentionnels, le degré de résistance de l'oeuvre à sa disparition, nul doute que c'est Victor Hugo qui avait raison quand il déclarait que le livre allait nécessairement tuer l'édifice. La notation joue dans ce drame un rôle qui n'est pas sans ironie.

Posons qu'une cathédrale a nécessité, pour son édification, un ensemble de notations. Elles consistent en plan d'ensemble, en schémas dessinés "sur le tas" aussi bien qu'en notations verbales émises à propos de tel ou tel problème particulier. Toutes ces notations peuvent avoir été perdues. Des relevés actuels les reconstitueront partiellement voire en proposeront une nouvelle et commode présentation. Quoiqu'il en soit l'oeuvre elle-même étant le résultat d'une économie lourde et complexe il est inconcevable d'envisager la possibilité d'exploiter aisément cet ensemble de notations pour, par exemple, entreprendre une reconstruction à l'identique et encore moins pour envisager sa reproduction à n exemplaires. En architecture la dimension autographique l'emporte presque toujours sur la dimension allographique pourtant virtuellement présente. Un ensemble de raisons éclairent cette situation. Les maîtres

d'ouvrages ont souvent désiré marquer leur passage par des réalisations uniques et inimitables. Ne dit-on pas, par exemple, que tel prince aurait fait tuer son architecte ou son jardinier pour éviter que leur talent trouve ailleurs l'occasion de s'exercer en surpassant l'oeuvre déjà réalisée? D'autre part l'architecture étant un art situé elle fait toujours écho à la singularité des lieux avec lesquels elle entre poétiquement en dialogue. Un lieu est nécessairement unique et l'architecture, quand bien même elle ne consisterait que dans l'emploi de plans types, décline toujours cette singularité. Plus fondamentalement encore l'architecture est historique. Les énormes moyens qui sont parfois requis pour sa construction, la longueur du temps qui, au moins dans les temps anciens, était nécessaire à cette construction ne font que rendre plus sensibles les effets de la plasticité historique du *Kunstwollen*. Les chantiers sont souvent des lieux d'expérimentation et le recours à la notation n'est que très partiellement vécu dans la perspective d'une reproduction. On peut reproduire, en prenant notamment appui sur des systèmes canoniques de dimension, tel ou tel ordre d'architecture mais pas cette colonnade, ou ce péristyle, qui lui se soumet au contexte. Précisément la théorie classique des ordres permettait de combiner entre elles des données constantes et des données variables et cela de manière à susciter cette impression d'ensemble qui est à la base de l'expérience du style. C'est l'architecture "lego".

Ce qu'auraient donc compris les scribes c'est qu'un système de notation peut ne pas renvoyer à un matériau lourd et "exogène", mais à un matériau homogène et contigu au système de notation lui-même. Tel est le livre quand, par exemple, il est copié à quelques centaines d'exemplaires. Chaque occurrence de l'oeuvre originale comprend le système notationnel permettant une nouvelle reproduction relativement peu coûteuse et facile à réaliser.

Il n'y a donc pas à discuter, si le critère est bien celui de la résistance à la disparition le livre surpasse l'architecture. Mais ce n'est pas le seul critère auquel les monuments intentionnels cherchent à satisfaire. Nous avons évoqué la question du lieu et celle-ci est essentielle. C'est parce que l'oeuvre littéraire, en son idéalité notationnelle n'est pas dans l'espace qu'elle se soustrait au flux temporel. Mais c'est là précisément sa déficience au regard de la problématique d'un art de l'espace et de l'environnement. Cet art de

l'espace, d'autant plus que nous pouvons comprendre "espace" également comme l'espace des différentes cultures humaines, est nécessairement un art extrêmement attentif aux déterminations de la singularité des lieux. Est-ce là un des paradoxes de l'architecture? Même quand elle a recours à des systèmes de notation très sophistiqués la tendance à l'allographie est contrecarrée par la "règle du lieu". C'est au reste là une "contrainte" que les bons architectes accueillent comme une composante essentielle et positive de leur travail. Le musée Guggenheim de Bilbao, de l'architecte Richard Gehry, est un exemple récent de dialogue fructueux entre le sens plastique d'un architecte et les données apparemment difficiles d'une situation urbaine spécifique. Si nous voulions reproduire ce chef-d'oeuvre, puisqu'aussi bien les nombreux documents notationnels existent, il nous faudrait reproduire en même temps une bonne moitié de la ville de Bilbao! Il semble ainsi que l'architecture ne saurait intégralement devenir allographique. On peut souhaiter qu'en payant les droits qui s'imposent on puisse un jour pouvoir vivre dans une maison de Le Corbusier, de Gropius, ou d'Alto. Il suffirait d'admettre conjointement qu'un accompagnement paysager adéquat puisse être comparé à l'interprétation musicale d'une oeuvre. On ne saurait faire, toutefois, que l'architecture en sa poétique la plus rigoureuse du lieu puisse se concevoir systématiquement dans la perspective allographique de sa reproduction.

Cela étant dit le système notationnel d'une architecture ne vieillit pas. Il s'apparente en cela à l'oeuvre littéraire; comme elle il n'est pas dans l'espace. Mais la poétique du lieu exige précisément tout le contraire d'une ruse trans-spatiale. C'est bien alors la dimension autographique de l'architecture qui l'emporte sur la dimension allographique. Et c'est elle, pour le dire de cette manière, qui expose le monument au vieillissement. C'est parce qu'il *fait lieu* que le monument est susceptible d'acquérir une valeur de *vieillesse*. Cette valeur de vieillissement ne peut affecter que les oeuvres d'art autographiques ou que la dimension autographique des arts allographiques. Pour vieillir et se dégrader il faut être dans l'espace.

Nous pouvons formuler de manière synthétique ce qui vient d'être ici précisé.

*Ce qui, du monument est susceptible d'acquérir une valeur de vieillissement - sous réserve par conséquent qu'il ne soit évidemment ni*

détruit ni surtout brutalement restauré - *ne concerne que sa dimension autographique*. Dans le cas des arts autographiques, (et il existe des arts autographiques multiples comme, par exemple, la sculpture par moulage) c'est l'oeuvre ( ou les oeuvres) elle(s)-même(s) qui constituent le support de la valeur de vieillissement. Dans le cas des arts allographiques comme, par exemple, la littérature, ce n'est pas "l'oeuvre" elle-même qui s'expose à l'ancienneté mais tout support par lequel l'oeuvre rejoint l'espace. Il s'agit en premier lieu des manuscrits puisqu'aussi bien leur valeur de monument historique repose sur la dimension d'originalité du système notationnel de l'oeuvre. Mais tout autre exemplaire est également susceptible d'acquérir une valeur de vieillissement. Et cela ne concerne pas seulement que la sphère privée des collectionneurs. L'exemplaire d'une oeuvre littéraire ou musicale ayant appartenu à un homme célèbre peut par exemple briller dans un musée aussi pour sa valeur de vieillissement et pas seulement pour son identité artistique.

La perspective de Riegl est bien historique en un sens fort puisqu'aussi bien la dimension de vieillissement ne concerne que ce qui, des oeuvres, est dans l'espace et par conséquent aussi dans le temps. *Saint-Pierre aux-nonains*, à Metz; la *villa Savoye* de Le Corbusier; le manuscrit avec corrections et variantes de *La recherche du temps perdu* mais aussi, par exemple, cet exemplaire de la *9eme symphonie* de Beethoven annoté par Toscanini ou, plus simplement encore, cet exemplaire des *fleurs du mal* retrouvé maculé de peinture dans l'atelier de Ferdinand Rops. Quelque soit l'importance, sans doute décisive de l'imagination et de la construction théorique dans la recherche historique celle-ci ne s'entreprind qu'à partir de traces. C'est comme trace exposée *dans* l'espace et *au* temps que les monuments sont susceptibles de posséder une valeur de vieillissement. La trace, précisément, a quelque chose d'"autographique". Le regard historique qui se pose sur elle ne le fait que parce qu'elle témoigne authentiquement de quelque chose d'absent, et d'autre, et avec lequel elle nous met en relation. Toute substitution introduit nécessairement le ver du doute. Certes il est possible pour un chercheur de travailler sur une copie informatisée des manuscrits de Paul Valéry. Mais seule l'existence des originaux semble pouvoir rendre possible la certification de l'exactitude de



la copie. Les originaux constituent, quelle que soit au reste leur nature, le *fait historique* qui rend la science possible.

Nous comprenons mieux, en ce sens, la convergence relative de Riegl et de Ruskin à propos de la restauration. Quand bien même un monument serait-il entièrement privé de notations originaires et spécifiques toute restauration suppose la constitution d'un système notationnel plus ou moins exhaustif et, par conséquent, perturbe précisément son destin autographique. Restaurer un monument revient en effet à le reproduire sur place et donc à le considérer dans sa dimension allographique. La restauration fait nécessairement violence aux traces. Elle est allographique mais de mauvaise foi. C'est souvent au nom de l'unicité et de l'exemplarité qu'elle reproduit sur place sinon tout le monument lui-même du moins l'intégralité de son "imago". Le restaurateur peut trouver absurde, ridicule ou criminel le projet de construire à plusieurs exemplaires un monument historique prestigieux. Mais que fait-il en restaurant? Pour notre part nous ne trouvons qu'une différence de degré entre la restauration attractive d'un monument historique réel et la construction, par exemple à Las Vegas, de répliques à échelle 1/2 de monuments parisiens. La fierté de posséder les originaux ne compense pas la légèreté parfois prise à leur égard quand bien même parie-t-on grâce à elle sur la manne de touristes américains un temps enivrés d'Europe.

Un des préjugés de la restauration les plus tenaces et des plus paradoxaux consiste en la croyance dans la simplicité de l'identité du monument. Le fait que la restauration détruise le plus souvent la valeur de vieillissement est emblématique de cette croyance. L'analyse genettienne, redevable à maints égards de la philosophie de l'art de Nelson Goodman, a bien mis en lumière le caractère duel de l'identité des oeuvres. Ce que Genette nomme "objets d'immanence matériels" - la catégorie subsume les monuments au sens de riegli soit en tant qu'autographiques, soit dans leur dimension autographique - participe toujours de deux types d'identité : l'identité spécifique et l'identité numérique. En tant qu'uniques et situés dans l'espace les monuments conservent toujours leur identité numérique. Outre le fait qu'ils peuvent faire l'objet de transformations plus ou moins importantes ils s'altèrent en acquérant une valeur de vieillissement et, du coup, voient leur identité spécifique modifiée. L'idéologie de la restauration

considère à tort comme nul l'écart existant entre l'original et l'image qu'elle reproduit. Elle confond précisément identité numérique et identité spécifique et cherche à soumettre entièrement celle-ci à la constance de celle-là. Elle se refuse à considérer que son résultat consiste à définir une nouvelle identité spécifique. La doctrine de Viollet-leDuc a au moins le mérite, en ce sens, de revendiquer la possibilité d'établir l'identité spécifique idéale et vraie de l'édifice. Mais le discours habituel de la restauration repose sur la croyance en la nécessité et en la possibilité de maintenir une l'identité spécifique du monument. L'analyse rieglienne a pourtant établie la pluralité de l'identité spécifique des monuments. Quand bien même refuserions-nous le principe de la valeur de vieillissement l'intégration des monuments intentionnels actifs ou éteints dans la catégorie des monuments historiques atteste éminemment de cette pluralité. La valeur de vieillissement, quant à elle, repose sur le principe même de l'éclosion de la multiplicité de l'identité spécifique des monuments. Ce que la valeur de vieillissement valorise c'est précisément ceci que les oeuvres (soit autographiques, soit dans leur dimension autographique) sont des uniques numériquement parlant délivrant, nous pourrions dire virtuellement, une multiplicité spécifique. Le Parthénon actuel est le même numériquement parlant que celui qui existait encore au début du XIXème siècle et le même, encore, que celui qui fut construit à l'origine. Spécifiquement parlant ce n'est pourtant pas du tout le même objet. Supposons par exemple, et pour contrevenir au principe autographique de l'unicité des oeuvres matérielles situées spatialement, qu'on décide la construction, par exemple sur une acropole naturelle de l'Arizona, d'un Parthénon-bis. Cet exemplaire numéro deux a besoin d'une définition de spécificité. Qu'à cela ne tienne il est évident, dira-t-on, que nous avons en vue le Parthénon d'origine tel que Périclès a pu l'admirer. Pas du tout, dirons d'autres, ce qui serait merveilleux, en Arizona, c'est de construire un Parthénon en ruine qui saurait dialoguer mélancoliquement avec le paysage. Cette situation "scandaleuse" révèle, en mettant en scène la possibilité d'un Parthénon-bis à échelle 1, la multiplicité d'espèces de l'objet Parthénon. Toute restauration, quel que soit son degré d'intervention, cherche à réduire cette multiplicité spécifique sans jamais être certaine de ne pas elle-même définir une nouvelle identité spécifique. La constance de

l'identité numérique, associée au contentement que peut procurer la certitude d'une maîtrise du temps, conforte la restauration dans son assurance de viser et d'atteindre l'identité spécifique légitime du monument. L'argument d'autographie - cet édifice est unique et sachons le mettre en valeur - n'empêche nullement le déploiement honteux d'un fonctionnement allographique. Et avec les mêmes pierres de vieux pots se font ainsi de nouvelles soupes, véritables interprétations d'une identité spécifique érigée en objet idéal de référence.



#### 4. Une refonte de Cesare Brandi

Le *Denkmalkultus* est davantage une théorie de la conservation qu'une théorie de la restauration. Avec Cesare Brandi le post-rieglianisme - mais Brandi, comme Riegl, a aussi médité l'oeuvre de Boïto - a donné naissance à une théorie développée de la restauration. S'il fallait introduire, dans cette quatrième partie, la pensée de Brandi par un paradoxe, nous mettrions en exergue ceci que, pour le fondateur de l'*Istituto centrale per il Restauro* de Rome

"Le seul moment légitime pour l'action du restaurateur est le présent de la conscience du spectateur." <sup>1</sup>

Certes un peu d'attention nous permet de nous rendre compte que Brandi a en vue l'*action* de restauration et non l'objet fondamental de la

---

<sup>1</sup> Brandi Cesare, *Théorie de la restauration*, Paris, Editions du Patrimoine 2000, page 50.

quête du restaurateur à savoir l'état originel, et donc passé, du monument. L'auteur répond ainsi, semble-t-il, à l'objection de Ruskin. Ce qu'il y a d'impossible, c'est de remonter exhaustivement et en toute certitude jusqu'au *site d'originarité* de l'oeuvre. Il est à jamais impossible de reconstituer complètement et en vérité ce qui a été.

"La restauration, pour représenter une opération légitime, ne devra pas présumer que le temps est réversible et l'histoire abolie." <sup>1</sup>

La conscience historique est conscience d'abolition. Nous savons que quelque chose a été, selon un "état de chose", et que rien ne pourra faire que cet état de choses puisse à nouveau exister dans la plénitude de son originarité première. Il est inutile d'espérer restaurer si nous comprenons la restauration comme l'action en vertu de laquelle un état de chose passé pourrait être reproduit sans perte ni différence. L'action du restaurateur ne consiste pas à se projeter dans un passé restructurable ou reproductible à l'identique. L'analyse de Brandi repose sur la reconnaissance du fait que le désir de restauration suppose précisément la conscience historique d'abolition. C'est aussi parce que nous savons que quelque chose provient d'un passé révolu que nous éprouvons le désir de pouvoir la recevoir dans les meilleures conditions possibles dans le champ de présence actuel. La restauration n'est en ce sens nullement une manie d'historien jouant à faire revivre le passé. Car la justification de la restauration ne réside pas dans la nécessité qu'il y aurait de recréer l'état premier des oeuvres, activité qui consiste à tenter d'abolir l'abolition elle-même, mais dans la possibilité de permettre à l'image de l'oeuvre de parvenir dans les meilleures conditions possibles à la conscience du spectateur. Brandi rejette la croyance, source de paralogismes et de sophismes, selon laquelle les oeuvres étaient à l'origine dans une relation d'évidence et de transparence expressive avec leur contexte. On ne peut prendre appui sur ce mythe pour justifier une restauration comme retour à l'identique. Ce qu'un artiste comme Duchamp et un restaurateur peuvent avoir en commun c'est que la qualification d'oeuvre d'art, même quand elle s'applique à des objets que nous avons l'habitude de considérer comme des objets doués de propriétés

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 50.

artistiques, est pour une part elle-même une création. C'est la reconnaissance de l'objet comme oeuvre d'art qui induit la volonté de restauration et cet acte d'institution n'a pas à se dissimuler derrière le mythe de l'expression, par l'oeuvre, de son présent historique original, pour justifier la restauration. Brandi s'exprime en des termes, qui ne sont pas sans suggérer que la restauration constitue une modalité de la *perte d'aura*. L'absolument unique, au sens de singularité historique absolue, de l'oeuvre doit céder le pas devant ce que Riegl, pour son compte, à appelé le *Kunstwollen* de l'époque. Car l'instant de l'oeuvre d'art - c'est-à-dire l'instance de son épiphane - ne se situe pas seulement dans le temps historique mais

"... s'identifie aussi au présent extra-temporel de l'oeuvre".<sup>1</sup>

Autrement dit le présent de l'oeuvre est double. L'oeuvre a un présent intra-temporel, présent en vertu duquel elle s'insère dans une chronologie, une historiographie et une biographie. Mais elle a aussi un présent extra-temporel et c'est le présent de son temps propre. L'acte de restauration procède d'une disjonction de ces deux présents. Ce que vise la restauration, à partir d'une opération du type : "ceci est (bien) de l'art" c'est le présent extra-temporel de l'oeuvre. Autrement dit, et en bonne logique, la restauration ne peut viser abolir la différence sur laquelle elle se fonde à savoir la différence entre les présents intra et extra-temporels. Quand une restauration donne l'impression d'un strict retour à l'original elle devrait en réalité être considérée comme une tentative présomptueuse et probablement erronée de reconstruction historique. Mais la restauration porte sur des *oeuvres d'art* et non sur des objets considérés comme des "cobayes" pour une expérimentation historique. La restauration est une façon de "capter" dans l'oeuvre son présent propre. Autrement dit la restauration - la restauration d'art - ne peut que vouloir la séparation entre les deux présents. Alors, effectivement

"On demandera à celle-ci (à l'oeuvre) de descendre de son piédestal, de supporter l'attraction du temps où nous vivons, dans la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 46.

conjoncture existentielle dont la contemplation de l'oeuvre devrait nous libérer. Et s'il s'agit d'une oeuvre d'art ancienne, on lui demandera une actualité qui peut être synonyme de mode ou représenter une tentative pour entraîner l'oeuvre vers des objectifs qui seront toujours - quel qu'ils soient - étrangers à la forme à laquelle ces objectifs n'appartiennent pas. Ainsi se forment les succès et les insuccès, au cours des siècles, pour Giotto ou Raphaël, Corrège ou Brunelleschi, les périodes de négation absolue et celles d'exaltation absolue qui se sont succédé au cours des siècles. " <sup>1</sup>

Dans la mesure où les oeuvres de Giotto ou de Corrège sont des oeuvres d'art, et non de simples produits de l'activité technique, ces modes où le rejet, l'indifférence succède à l'engouement expriment de manière adéquate le fait qu'elles sont précisément des oeuvres. L'expérience auxquelles elles donnent lieu est esthétique et donc sujette structurellement à la variation du goût et de l'appréciation. Pour parler comme Kant si leur "finalité n'était pas sans fin", mais avait une fin déterminée, alors il faudrait que la réception du public soit *toujours* une preuve de l'efficacité de cette fin. La distinction kantienne entre l'agréable et le beau avait précisément pour fonction de rendre compte de la diversité constitutive des jugements esthétiques énoncés à propos d'un même objet. Il y a fort à parier pour qu'une brise fraîche soit, en période de canicule, perçue universellement comme agréable. Il importe au contraire que l'attribution du qualificatif de beauté, supposée être faite à propos d'un objet - en réalité le "c'est beau" qualifie une expérience de la "faculté de plaisir et de peine" - puisse être en tant qu'elle ne peut qu'être sujette à controverses et à disputes.

La restauration vise en ce sens la pérennité de ce que Brandi appelle l'*image*. Celle-ci est un ensemble de stimuli, mais ces stimuli nous touchent de manière à nous laisser libre de leur reconnaître leur plus ou moins grande qualité esthétique. Lorsque des historiens discutent de l'interprétation qu'il faut donner à des documents ils le font avec la certitude qu'il y aura, demain ou après-demain, la possibilité de trancher rationnellement entre des interprétations concurrentes. Il y a, en histoire,

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, page 47.



une recherche de la preuve. Les stimuli du document sont intégrés dans des modélisations soumises à des procédures où les jugements de nature logique sont essentiels. L'amateur d'art, au contraire, ne voit pas l'oeuvre, même très ancienne, comme un document. Il l'expérimente dans ses possibilités de combler ou non sa demande de satisfaction esthétique.

Dans la visée "documentaristique" les stimuli sont rapportés au présent intra-temporel de l'oeuvre comme document. *Le présent du document est le présent actuel d'un présent qui a été présent.* Dans la visée esthétique ils sont expérimentés dans le présent de l'exercice de la "faculté de plaisir et de peine" et à ce présent correspond le présent extra-temporel de l'oeuvre. *Le présent de l'oeuvre est le présent virtuel d'un présent qui a toujours été présent.* C'est cela même que le restaurateur prend en charge comme trésor à conserver. Et il ne peut le faire avec talent que s'il n'encombre pas l'oeuvre de tout ce qui ne relève que de l'hypothèse historique.

De la restauration Cesare Brandi donne une définition accompagnée de deux principes ou axiomes. Il est désormais temps de les méditer.

Définition de la restauration :

*"La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'oeuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures."*<sup>1</sup>

Premier principe :

*"On ne restaure que la matière de l'oeuvre d'art"* <sup>2</sup>

Second principe :

*"La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'oeuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique, ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette oeuvre d'art dans le temps".* <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 31.

<sup>3</sup> *Ibid.*, page 32.

"La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'oeuvre d'art...". L'affirmation nous rappelle incidemment que la modernité de la restauration est inséparable de la conquête, par l'art, de son autonomie ainsi que de la constitution des disciplines que sont l'esthétique et l'histoire de l'art. C'est précisément l'affirmation de l'autonomie qui justifie la reconnaissance du présent extra-temporel de l'oeuvre d'art, cela même que la restauration doit considérer comme le trésor à transmettre. De manière encore plus décisive la modernité se signifierait par une manière nouvelle "d'investir" l'art comme art. S'agit-il d'une substitution? Les hommes modernes, éloignés voire arrachés aux socles anciens de la religion ou des exercices spirituels des sages, attendent de l'art qu'il leur permette de s'arracher du cours ordinaire des choses et de pratiquer grâce à lui une forme de contemplation. Dans un monde désenchanté l'art se trouve investi de la mission, après son "esthétisation", de permettre de vivre de purs moments contemplatifs. Il déploie toute sa valeur à devenir ainsi l'objet d'expériences esthétiques individuelles. Cesare Brandi reconnaît à ce propos sa dette envers le philosophe John Dewey :

"Une oeuvre d'art (peu importe à quel point elle est ancienne et classique) est effectivement, et non pas seulement de façon potentielle, une oeuvre d'art quand elle vit à travers une expérience individuelle. En tant que morceau de parchemin, de marbre ou de toile, elle demeure (bien que sujette aux ravages du temps) identique à elle-même à travers les années. Mais en tant qu'oeuvre d'art, elle est recréée chaque fois qu'elle est expérimentée esthétiquement".<sup>1</sup>

Il est clair que, pour Dewey, l'oeuvre d'art, qu'elle soit liée ou non par exemple à un culte religieux, n'existe comme oeuvre d'art qu'en tant qu'elle est l'objet d'une expérience esthétique. Et cette expérience, pour solliciter l'*aisthesis* de chaque corps particulier, ne peut être qu'individuelle.

Mais une telle expérience, dans la mesure où elle est un indice en faveur de la valeur esthétique de l'oeuvre, ne peut que vouloir que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, cité par Brandi, page 28.

d'autres individus puisse aussi la vivre. Le caractère subjectif et individuel de l'expérience esthétique est ainsi constituée qu'elle n'exclut pas en effet l'universalité. Si nous ne voulons pas que cette universalité demeure une espérance creuse, il nous faut aussi nous assurer de la conservation des oeuvres. La tension entre la nécessaire recherche de l'accord universel et le caractère subjectif du jugement esthétique suppose leur pérennité. Brandi parle ici le langage de Kant :

"... même si la reconnaissance doit avoir lieu chaque fois dans une conscience particulière, à ce même instant elle appartient à la conscience universelle et l'individu qui jouit de cette révélation immédiate se soumet immédiatement à l'impératif, aussi catégorique que l'impératif moral, de la conservation. Celle-ci se décline sur une gamme infinie qui va du simple respect à l'intervention la plus radicale, comme dans le cas où l'on dépose des fresques et où l'on transfère des peintures sur bois ou sur toile." <sup>1</sup>

Cet impératif de conservation, notons-le, n'est pas ici déduit de l'impératif catégorique moral. Nous pourrions dire en effet que nous lésons quelqu'un quand, en ne favorisant pas la conservation d'une oeuvre voire en pratiquant soi-même des dégradations, nous faisons à autrui ce que nous ne voudrions pas qu'il ait fait pour nous empêcher d'exercer notre "faculté de plaisir et de peine" à propos de cette oeuvre. L'impératif de conservation est en réalité induit par la reconnaissance de l'objet comme oeuvre d'art. Si ce n'est pas comme éventuel propriétaire de cette chose que nous nous intéressons à son existence du moins cette existence nous "intéresse" au plus haut point précisément parce qu'elle autorise une expérience esthétique.

Cette expérience est celle d'une universalité subjective et par réflexion. C'est parce qu'il est secondaire que nous la possédions personnellement ou non que nous ne pouvons que vouloir, en la reconnaissant comme art, la pérennité de la chose qui a fait l'objet de l'expérience. Il est vrai qu'ainsi l'esthète kantien est porté à la collection. Il faut être en effet bien "primitif" pour vouloir, par exemple, la destruction

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 30.

des masques après la fête. Avec la reconnaissance de l'oeuvre comme oeuvre d'art autonome s'ouvrent les nouveaux espaces de collection, d'exposition et de conservation : musées, centres d'art, fondations.

Il y a donc, conjointement à la reconnaissance de l'oeuvre comme oeuvre d'art, cristallisation d'un "impératif de conservation". Pour autant qu'il s'agit de répondre à la question de savoir comment il faut s'y prendre pour assurer la transmission de l'oeuvre aux générations futures, la restauration en est bien le moment méthodologique. L'oeuvre est adressée aux générations futures ni plus et surtout ni moins qu'à moi-même. C'est pourquoi la restauration doit être comprise chez Brandi comme le générique de toute une gamme d'interventions comprenant l'entretien, la réparation et la réfection. Et cette restauration n'est-elle même qu'un cas particulier de la conservation.

Le présent extra-temporel de l'oeuvre étant celui de l'image, c'est-à-dire de ce qui s'adresse à l'*aisthesis*, la restauration selon Brandi est proche de cette restauration délicate et difficile que Boïto a appelé *restauration pittoresque*. L'image s'est substituée chez Brandi au pittoresque de Boïto. Ce concept d'image a une portée plus générale. Le pittoresque de l'architecture, c'est-à-dire au fond la valeur esthétique des édifices, n'est qu'un cas particulier de l'image en tant que raison d'être esthétique de l'oeuvre d'art. Restaurer c'est intervenir sur la matière de l'oeuvre avec, pour but, la sauvegarde et la préservation de l'image. Par exemple lorsque, pour diverses raisons, il est décidé le démontage, le déplacement puis le remontage d'une mosaïque c'est bien une image qui est ainsi "restaurée". Il s'avère que, dans ce cas, le support constitué par les tesselles elles-mêmes forme comme une région intermédiaire, une sorte d'image-matière - il s'agit, chez Brandi, des moyens "coextensifs" à l'image qu'il nommera aussi "matière-support" - qui peut faciliter grandement l'opération.

Nous pourrions appelé ce principe, le principe du primat esthétique de l'image.

"Si l'état de l'oeuvre d'art se révèle tel qu'il exige le sacrifice d'une partie de sa consistance matérielle, le sacrifice ou en tout cas l'intervention devra se faire selon les exigences de l'instance esthétique. Cette instance sera de toute façon la première, car la

singularité de l'oeuvre d'art par rapport aux autres produits de l'homme ne dépend pas de sa consistance matérielle, ni même de sa double historicité, mais de sa valeur artistique; une fois celle-ci perdue, il ne reste plus qu'une épave." <sup>1</sup>

Dans le langage de l'information nous dirions qu'il faut, si cela s'avère nécessaire à la pérennité du message, sacrifier le support. Au fond c'est de l'*aura* dont il s'agit, ce "souffle" capable de fulgurer dans la conscience du spectateur. Restaurer c'est entretenir le souffle, la vie de l'oeuvre même si, pour ce faire, il est nécessaire de changer quelque organe invisible. Ce souffle et cette lumière sont intouchables et sacrés. Nous dirions que l'*aura* ainsi entendue est semblable à la lumière de ces étoiles dont on sait qu'elles ne sont plus depuis longtemps derrière leur image lumineuse; dont on sait qu'elles n'ont jamais été, relativement à nous qui recevons aujourd'hui sur terre leur message lumineux, derrière leur scintillement; dont on sait qu'elles peuvent même avoir disparu. Le restaurateur est celui qui, pour perpétuer le scintillement auratique des oeuvres, n'hésite pas à transformer cette part de leur matière qui se trouve plongée dans le noir. Changements de socles, traitement chimique de supports sont des exemples de restauration visant à prévenir des altérations prévisibles de l'*aura*.

Ce que Brandi appelle l'*instance esthétique* - c'est-à-dire le "topos" de la reconnaissance et de l'appréciation esthétique - doit ainsi être première.

"D'un autre côté, on ne pourra pas non plus sous-évaluer l'instance historique. On a dit que l'oeuvre d'art jouit d'une double historicité : la première coïncide avec l'acte qui l'a formulée, l'acte de création, et remonte à un artiste, à une époque, à un lieu; la seconde vient du fait que l'oeuvre se situe dans le présent d'une conscience; il s'agit donc d'une historicité se référant au temps et au lieu où elle se trouve à ce moment-là". <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 31.

Tout un jeu de dédoublement parcourt le texte de Brandi. Si l'oeuvre "comparait" devant deux instances, l'instance esthétique et l'instance historique, elle relève également de deux modes d'historicité. L'oeuvre appartient, quoique de manière non expressive, à une totalité originaire à jamais disparue mais n'existe comme oeuvre que dans et par une conscience actuelle.

Or le présent extra-temporel (qui est toujours) de l'oeuvre n'étant pas captif du présent intra-temporel (qui a été) il ne doit pas l'être non plus du présent actuel du récepteur. Tout se passe comme si cette non captivité du présent extra-temporel par rapport au présent intra-temporel avait non seulement pour conséquence sa non captivité relativement au présent actuel mais devait se traduire aussi par la prise en compte du passage du temps. *Le fait de se poser comme destinataire possible d'un présent extra-temporel libéré de sa situation intra-temporelle aurait pour conséquence la nécessité de laisser apparaître l'insertion intra-temporelle de la non-captivité même du présent extra-temporel de l'oeuvre et cela, relativement au présent intra-temporel du récepteur lui-même.* On ne "libère" pas une oeuvre de son ancrage historique originaire - ancrage qui peut être aussi bien une cause de naufrage - pour l'enchaîner, sans possibilité de transmission, dans une nouvelle totalité.

L'image (n') est (que) transmise. Elle est (une) passante.

C'est pourquoi le second principe comprend l'injonction de n'"effacer aucune trace du passage de cette oeuvre d'art dans le temps".

La trace du passage du temps est comme la visibilité même de l'oeuvre comme chose transmise et comme *aura* non captive.

Mais l'instance historique elle-même, selon Brandi, n'est pas sans point de convergence avec l'instance esthétique. En considérant le récepteur dans son propre présent, et non comme une ombre projetée dans le passé, elle ne peut qu'aller à la rencontre de cette "fulguration" qui fait exister l'oeuvre d'art comme telle. C'est

"L'équilibre entre les deux instances <qui> constitue la dialectique de la restauration, véritable moment méthodologiquement de la reconnaissance de l'oeuvre d'art comme telle." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 32.

Riegl, on s'en souvient, n'acceptait la restauration que dans le cas des monuments intentionnels. Pour Boïto, auquel Brandi demeure sur ce point fidèle, la restauration est fondamentalement un art de la conservation, la *conservation comme art*. Ayant mis à jour l'essentiel des valorisations qui sont à l'origine des conflits surgissant dans le champ de la conservation Riegl aura surtout transmis au restaurateur d'art un ensemble de questions non résolues. C'est pourquoi, en traitant de manière "non empirique" des questions comme celles de l'ajout, du retranchement, de la restauration préventive, du remaniement, de la patine, de la lacune, du cadre, du faux... Cesare Brandi semble avoir développé ce qui était demeuré en suspens dans l'oeuvre de Riegl.

Nous voudrions maintenant mettre à jour ce qu'il en est plus précisément de l'héritage rieglien dans l'oeuvre du penseur romain de la restauration.

D'un simple point de vue terminologique il est remarquable que le texte de Brandi, si proche intellectuellement à bien des égards de celui de Riegl, s'en distingue nettement par l'importance donnée à la sémantique esthétique. Là où, chez Riegl, il est principalement question de monuments - *Denkmal* - il est plus fréquemment question d'oeuvre d'art. Le terme de "monument" ainsi que l'expression de "monument historique" sont peu fréquents.

Riegl a critiqué et rejeté l'appellation de "monument historique et artistique". Cette appellation se fondait sur le fait que le désir de conservation portait et sur de simples témoignages et sur des oeuvres. Le chef d'oeuvre que l'on veut "naturellement" conserver est un monument de même que cette création humaine qui, pour être d'un intérêt esthétique moindre voire contestable, constitue cependant un témoignage précieux et une trace vivante du passé. Ce vieux blockhaus moussu datant de la première guerre mondiale peut théoriquement espérer être considéré comme un "monument" au même titre que le château de Chambord. L'appellation en vigueur le reconnaissait tout en introduisant une différence destinée à ne pas "mélanger les torchons avec les serviettes". Riegl, ayant placé le problème sur le terrain des valeurs, ne pouvait que reconnaître que la valeur artistique s'attachait à tous les objets issus de la main humaine sans exception cette valeur étant seulement parfois très

faible, voire négative, mais jamais égale à zéro. La valeur historique de témoignage étant plus importante que la valeur d'art relative (du point de vue de la conservation) il s'imposait de simplifier l'appellation et de ne conserver que l'expression de "monument historique". Les monuments de l'art - les oeuvres remarquables et les chefs d'oeuvres - devenaient des monuments de l'histoire de l'art. Ainsi, pour reprendre notre exemple, le château de Chambord comme le blockhaus peuvent être institutionnellement tous deux des monuments historiques le premier étant en sus un monument de l'histoire de l'art. Dans le système rieglien des valeurs c'est la valeur d'art relative, comme valeur d'actualité et non comme valeur de souvenance, qui traduit les variations de valeur, faibles ou importantes, susceptibles de caractériser la dimension artistique présente dans tout objet. L'immense avantage de la théorie est qu'elle permet de comprendre comment il se fait, par exemple, que des artistes peuvent à un moment donné valoriser très positivement des objets non artistiques et traduire cette valorisation dans leur propre production. Comme elle permet de comprendre que, malgré la reconnaissance historique des grandes oeuvres d'art, il existe des modes et des engouements parfois éphémères. (Il est vrai que, assez fréquemment, c'est l'exposition historique, en l'espèce par exemple de la rétrospective, qui est à même de créer la mode.)

Brandi non seulement reprend à Riegl ce principe de la variation de la valeur d'art mais il situe aussi le moment méthodologique de la restauration dans le temps du présent actuel. Il résiste victorieusement ainsi à cet "appel du passé" qui voudrait que tout intérêt voire toute passion qui se manifeste pour le passé ne pourrait que le mimer "en vérité" et, en le mimant, s'arracher à la gravitation du monde actuel. Il ne saurait y avoir, dans ce domaine, de "vitesse de libération".

Cependant, sans revenir pour autant ne serait-ce que tacitement à l'ancienne appellation, il semble qu'il ait craint que le tout monument, le tout histoire, le tout document ne finisse précisément par triompher et, en triomphant, de réduire la contemplation esthétique précisément à un "culte moderne du monument". La prévalence accordée au paradigme de l'oeuvre d'art sur celui de monument historique a pour fin de tempérer l'ardeur documentaire au profit du droit tout aussi légitime à la jouissance esthétique.



l'ardeur documentaire au profit du droit tout aussi légitime à la jouissance esthétique.

Le couple rieglien formé par la *valeur historique* - comme *valeur de souvenance* - et la *valeur d'art relative* - comme *valeur d'actualité* - se transforme dans un système formé, chez Brandi, par l'*instance historique* et l'*instance esthétique*.

Certes il y a une histoire de l'art et les grands chefs d'oeuvre sont des monuments prestigieux de cette histoire. Mais le fait de pouvoir accéder à la jouissance esthétique de ces oeuvres est aussi légitime que l'exigence d'ordre philologique. D'autre part il fallait tenter de résoudre la difficulté suivante. L'historien de l'art, dans son oeuvre de conservation, doit s'efforcer d'être le plus neutre possible du point de vue de la valeur d'art relative. Sa main ne doit pas être guidée par des sentiments ni trop négatifs ni trop positifs. Le problème n'est pas tant de savoir comment décider du caractère de chef d'oeuvre sans prendre parti, car on peut toujours se doubler d'un sociologue attentif aux indices "historiques" laissés par les vagues de la vogue, que de savoir comment assurer la conservation en tenant compte de la destination esthétique des oeuvres. Là où Riegl laissait le lecteur dans l'empirie Brandi s'est efforcé de proposer des concepts à vocation méthodologique. Tel est son concept d'image. L'image de l'oeuvre constitue son présent extra-temporel et c'est cela même que l'oeuvre propose à l'expérience esthétique. C'est par sa matière, par contre, qu'elle est intra-temporelle. Le conservateur-restaurateur sait désormais ce qu'il doit conserver-transmettre: c'est l'image de l'oeuvre, image dont la vocation, même si elle-même a une grande valeur documentaire, est principalement d'ordre esthétique. Au reste, à ce point, il n'y a pas réellement de conflit entre les deux instances car c'est en conservant ce qui fait des oeuvres des oeuvres d'art que sont conservés les documents d'une histoire de l'art.

Le concept brandien d'image semble ainsi faire la médiation entre les deux instances. La *valeur historique* et la *valeur d'art relative* ont ainsi un objet commun, objet qui spécifie, pour la première, la valeur "histoire de l'art" et, pour la seconde, la valeur esthétique.

Cette détermination mène par ailleurs Brandi à une reconnaissance quelque peu paradoxale de la *valeur de vieillissement*. Tout d'abord et d'un point de vue général il admet qu'il est nécessaire d'intégrer dans toute

démarche les traces du passage même du temps. L'authenticité est une valeur et l'authenticité engage ce qui fait des oeuvres d'art des moments uniques irréproductibles. A l'ère de la reproductivité technique l'ancrage temporel et historique des oeuvres d'art est ce par quoi des *artefacts* continuent à se distinguer et à se définir comme non reproductibles. Même si l'on soutient que l'idéal secret des arts les plus autographiques est un idéal allographique et donc par exemple que toute peinture est faite virtuellement pour être un jour reproduite autrement qu'en photographie ou en copie artisanale, tout ce qui a trait à l'émergence de l'original est comme tel, en tant qu'événement, irréproductible. Cette caractéristique de non reproductibilité se fonde sur l'irréversibilité du temps. Il y a du reproductible et, par conséquent, il y a des choses qui ne peuvent, tout en étant conservées, que manifester le passage du temps. La *valeur* rieglienne de *vieillessement* exprime cette valeur auratique du non reproductible. Et Brandi y souscrit. Soit, mais qu'advient-il alors de l'image, ce présent extra-temporel? L'argumentation de Brandi se développe sous la forme d'un paradoxe : le paradoxe de la patine.

Faut-il ou non conserver la patine des oeuvres même s'il on est certain qu'elle n'a pas été prise en compte et acceptée d'avance par l'artiste? Ou bien faut-il *restaurer* l'aspect neuf? La thèse de Brandi est que vouloir la suppression de la patine repose en réalité sur une valorisation indue de la matière. Le modèle des oeuvres, s'il y en a un, n'est pas celui de l'orfèvrerie. Même quand la forme ou l'image est quelconque le caractère incorruptible de l'or justifie depuis toujours qu'on puisse vendre la pièce ou le bijou au poids. La résistance de l'or à la patine est ce qui en fonde principalement sa valeur en tant qu'elle est une valeur-matière. Vouloir la suppression de la patine d'une oeuvre revient par conséquent à considérer l'oeuvre comme une imitation matérielle de l'or. Cela veut dire que l'image, tout étant un présent extra-temporel, doit signifier que ce présent extra-temporel est un présent de passage, un présent qui passe. Voulu ou non par l'artiste l'image, pour ne pas se confondre avec la matière, doit manifester son endurance à être ce présent qui passe sans jamais devenir du passé. La patine se justifie donc du fait que l'image, pour être ce présent extra-temporel offert à la jouissance esthétique, est aussi la manifestation de sa résistance à la corruption de la matière. Mais cette manifestation ne peut

s'effectuer que si l'image laisse voir *a contrario* cette corruption de la matière. Le paradoxe est ainsi que la présence du présent extra-temporel de l'image ne peut se soutenir qu'en rendant visible, et cela dans les limites garantissant sa propre visibilité, ce en quoi la matière dont elle faite est quant à elle exposée à la dégradation.

Le "néant" de l'image est aussi l'image de sa différence avec la matière dont elle est faite et sur laquelle elle est déposée.

La marque irremplaçable des ans de Ruskin, la valeur de vieillissement chez Riegl deviennent pour Brandi cela même par quoi l'image artistique est aussi l'image de son "néant d'incorruption". L'image est de n'être pas cette matière dont elle paraît être comme son souffle ou sa lumière.

"Il <l'artiste> sait bien, précise Brandi, qu'il ne peut pas et qu'il ne veut pas être confondu avec un artisan. L'oeuvre d'art où la matière triomphe est l'oeuvre d'un artisan : un bijou, un pot, un plat, mais ni un tableau, ni une statue. Le rôle de la patine, c'est d'atténuer la présence de la matière dans l'oeuvre d'art, de la ramener à son rôle d'intermédiaire, de l'arrêter au seuil de l'image, afin qu'elle ne dépasse pas cette limite, ce qui serait un abus de pouvoir inadmissible de la matière sur la forme." <sup>1</sup>

Riegl n'admettait la restauration que dans le cadre du culte induit par la valeur de commémoration intentionnelle. Comprise littéralement, comme simple retour à un état de choses antérieur, il semble effectivement impossible de justifier ailleurs sa pratique. Comprise cependant de manière plus générique que nominale elle devient avec Brandi le moment méthodologique de la reconnaissance de l'oeuvre d'art comme telle. L'oeuvre d'art a effet un point commun avec le monument intentionnel : elle s'inscrit dans la durée et pour durer. L'image est un présent extra-temporel même si, au moment de sa création, l'intention des créateurs n'est pas d'assurer sa pérennité. C'est aussi là une différence possible avec le monument intentionnel. La volonté de durer est non seulement un aspect de l'"intention" de la *valeur de commémoration intentionnelle* elle fait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 119.

aussi fréquemment l'objet d'un engagement public car traduisant l'effroi devant la perte, la mort, la disparition, le malheur. Dans l'oeuvre d'art - mais le monument intentionnel peut être voulu également comme une oeuvre d'art - la pérennité peut n'avoir jamais été originairement voulue. L'impératif de conservation est en réalité un corollaire d'un droit à la jouissance esthétique. Et cette jouissance, pour être précisément esthétique, sait reconnaître qu'elle doit sa possibilité au fait que l'image esthétique n'est la propriété de personne en particulier.

Cependant le présent extra-temporel de l'oeuvre d'art et l'"éternel présent" (Riegl) du monument intentionnel ne sont pas exactement de même nature. Le culte dont font l'objet les monuments intentionnels peut vouloir le bannissement de toute trace de dégradation alors que l'attachement désintéressé que l'amateur d'art voue aux images doit, nous l'avons vu, laisser une place à la visibilité même du passage dans le temps de leur présent extra-temporel.

Dans sa table des valeurs Riegl avait tenu par ailleurs à donner toute sa place, comme *valeur d'actualité*, à la *valeur d'utilisation*. Cette valeur intervient de manière décisive dans le cas où les monuments se trouvent à la limite de leur utilisation courante. Ou l'on sacrifie la *valeur d'utilisation*, et le monument peut être offert à la *valeur de vieillissement*; ou l'on refuse ce sacrifice et l'on fait alors, puisque la *valeur d'utilisation* enjoint de procéder à une restauration conséquente, celui de la *valeur de vieillissement*.

Cesare Brandi s'est refusé à autonomiser cette valeur d'utilisation :

"... il n'est même pas nécessaire d'ajouter l'instance de l'ustensilité - la seule en définitive qui reste aux autres produits humains - car cette utilité, si elle est présente dans l'oeuvre d'art, comme dans l'architecture, ne pourra être prise en considération pour elle-même mais par rapport à la consistance physique et aux deux instances fondamentales qui structurent l'oeuvre d'art lors de sa réception par la conscience."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 30.

La prévalence, motivée esthétiquement, de l'image n'implique aucunement un quelconque mépris envers la matière. L'amour des images sait au contraire reconnaître toute sa signification et toute sa place à cette matière sans laquelle elles ne peuvent exister. C'est précisément sur cette matière que porte la restauration. Cela implique de la part du restaurateur une bonne connaissance de ses propriétés . On voit en outre que la prise en compte de l'ustensilité se déduit de cette attention accordée à la matière et donc à la *consistance physique* en tant qu'elle est comme le corps de l'image.

De manière générale les valeurs identifiées par Riegl sont sous-entendues par Brandi. Ce dernier a toutefois préféré substituer à l'opposition topique rieglienne *valeur de souvenance* :: *valeur d'actualité* une dualité instancielle *instance historique* :: *instance esthétique*.

Cette modification aura surtout permis à Brandi, et pour autant que sa théorisation a pour objet la restauration, de définir plus précisément les objectifs et les méthodes de celle-ci, désormais inassignable à la seule *valeur de commémoration intentionnelle*. Le restaurateur travaille sur des composés d'image et de matière (les oeuvres d'art). C'est par la matière que ces oeuvres relèvent, pour leur consistance comme pour leur dissolution, d'une temporalité historique. C'est par l'image qu'elles ont à voir avec une temporalité auratique nécessairement relative aux consciences actuelles. Par sa dualité instancielle Brandi a infléchi les principes de l'analyse rieglienne vers la dimension d'oeuvre du monument.

Dans ce tableau nous disposons les éléments de comparaison principaux permettant de situer les théories de Riegl et de Brandi.

Riegl Valeur de souvenance	Valeur d'actualité
Brandi Instance historique	Instance esthétique
MATIERE Restauration	IMAGE Patine

On constate notamment que dans la colonne de gauche brandienne, correspondant à la valeur rieglienne de souvenance, nous trouvons l'opération de restauration. L'histoire d'une oeuvre sera donc notamment aussi l'histoire de ses restaurations. L'oeuvre est instaurée et restaurée. Cette situation de la restauration est justifiée par le fait que c'est par la matière qu'une oeuvre plonge dans la temporalité historique. Mais, nous l'avons vu d'entrée de jeu, cette restauration est cependant réalisée "depuis le temps de la conscience actuelle". De même nous constatons que par la patine l'image manifeste que, bien qu'elle soit un présent extra-temporel, elle est de passage, et d'un passage "sans fin".

Mais la pertinence de la transformation brandienne réside surtout dans le fait que la dualité des instances ne recouvre plus exactement l'opposition entre les valeurs orientées vers le passé et celles qui le sont vers le présent. La patine, par exemple, est reconnue dans sa signification esthétique. Cela signifie que, quand bien même l'instance esthétique est essentiellement relative au présent extra-temporel de l'oeuvre, la valeur de vieillissement qui se concrétise dans la patine comparait également devant cette même instance. Cette composition instancielle des temps a pour effet d'éviter la scission dans la "double nature" de l'oeuvre d'art. L'oeuvre comme oeuvre d'art est aussi indissolublement un monument.

## 5. Une critique de Sylviane Agacinski

Si, dans *Volume*, Sylviane Agacinski se réfère à plusieurs reprises au *Culte moderne des monuments* ce n'est pas, à l'inverse des proclamations de Françoise Choay, pour lui assigner purement et simplement un rôle fondateur mais pour esquisser, d'une oeuvre qui se présente au reste avec l'apparence de solidité d'une théorie précisément bien fondée, une critique, et une critique "déconstructionniste".

Cette lecture remet en cause divers registres d'affirmations.

\* Il ne saurait y avoir véritablement d'histoire de la mémoire. La déclinaison de la "valeur de remémoration" en trois valeurs faisant système et génétiquement ordonnées ne constitue pas une telle histoire de "la" mémoire.

\* Le présupposé le plus contestable est celui d'une "totalité humaine". Il y aurait une humanité *une* et non *des* hommes. Tout vestige,

toute trace, tout monument serait indûment considérée comme un legs dont "nous" serions en propre les héritiers.

\* Partant le monument intentionnel lui-même ne serait que de manière trompeuse destiné à la remémoration appropriative.

\* La relève du cultuel par le culturel, relève qui s'opère dans le texte de Riegl sous le couvert du titre, ne laisse pas d'être problématique.

Nous avons eu la prudence d'évoquer le caractère de chantier de la pensée rieglienne. Nous avons à l'esprit la remarque de Georges Bataille selon laquelle une philosophie est plus un chantier qu'une maison. Tout événement majeur dans le domaine de la pensée est l'ouverture d'un champ de questions et de problèmes et non le lieu stable et confortable d'un séjour paisible. La critique de Sylviane Agacinski entame cette religion de la communauté universelle qu'il semblerait, après avoir séjourné dans la maison rieglienne, si facile d'adopter. La mémoire monumentale serait indûment pensée comme la mémoire d'une humanité une.

"La mémoire moderne, ici, ne semble pas réellement d'un autre type que la mémoire initialement cultuelle : elle l'élargit ou la généralise, donnant une égale dignité historique à toutes les traces. Riegl dit ainsi des trois classes de monuments (intentionnels, historiques et anciens) qu'elles apparaissent comme

trois stades successifs d'un processus de *généralisation croissante* du concept de monument. (Je souligne).

Tout se passe comme si le concept de monument et celui de mémoire s'élargissaient parallèlement. Mais comment accorder qu'il s'agisse d'un élargissement ou d'une généralisation de *la* mémoire? Il faudrait admettre que le souvenir sur lequel on pleure est du même ordre que la garde scrupuleuse et sans passion de la mémoire historique universelle."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Agacinski Sylviane, *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*. Paris, Galilée 1992, page 198.



Il est incontestable que le projet rieglieen a consisté à maintenir l'unité de cette "trinité" de la mémoire dont il a mis à jour la diversité. Cela se manifeste notamment dans le fait qu'il a recourt à l'expression de valeur de remémoration (terminologie admise aussi par S. Agacinski) pour désigner l'ensemble des trois registres intentionnel, historique et ancien (*ouvieux* selon notre terminologie).

L'*Erinnerungswert* (terme que nous n'avons précisément pas traduit par "valeur de remémoration" - Wieczorek - ou par "valeur de mémoire" - Boulet - mais par "valeur de souvenance") désigne la valeur du fait même que ce qu'il signifie, il le signifie de manière "scripturaire" et dans la perspective de la durée. *La valeur de souvenance est la valeur de ce qui vaut comme signe ou, plutôt, de ce qui vaut comme signifiant en tant qu'il dure.* Il importe d'indiquer d'emblée que d'autres valeurs comme celle de valeur d'art relative permettent d'envisager des expériences autres que celles d'une pensée remémorante et s'exerçant avec des signes. Le "pile et face" du monument implique cette possibilité.

"La" mémoire du monument serait donc, d'abord, une manière de se représenter cela même qui fait qu'à partir de l'état actuel de certaines choses "significatives" il est possible de cheminer en pensée en direction d'un *a-eu-lieu*.

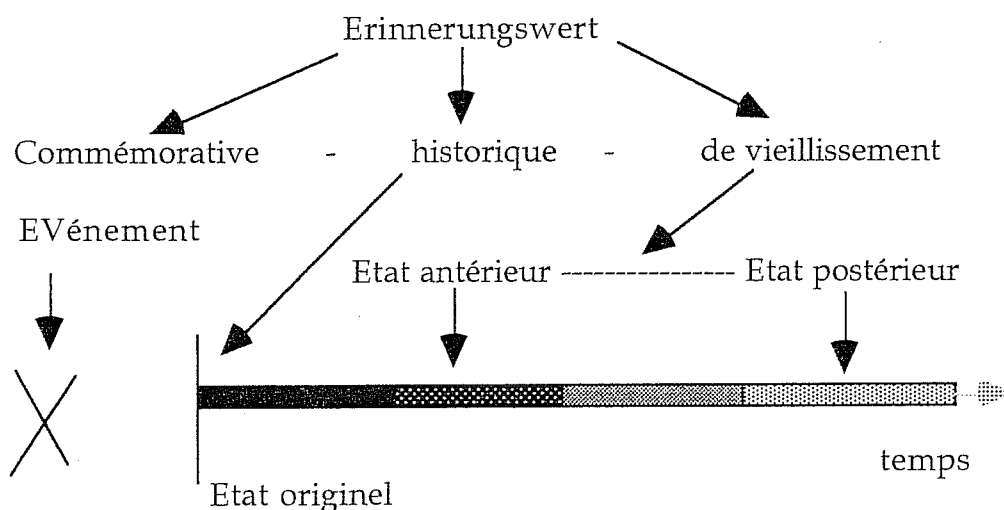
a) Avec le monument intentionnel, et lors même qu'il peut se présenter à nous dans tout l'éclat de sa nouveauté, nous nous recueillons dans la direction d'un événement ou d'une série d'événements qui *ont eu lieu* et qui, le plus souvent, relèvent d'une histoire générale ou d'une biographie.

b) Avec le monument historique, et lors même qu'il peut se présenter à nous fortement dégradé, il nous est possible de le considérer comme un document permettant de faire des hypothèses sur son état originel, sur le *a-eu-lieu* du monument en tant qu'oeuvre créée de main humaine, en tant que "totalité close et achevée". Cet état originel n'est pas extérieur à la série même du monument mais constitue au contraire le "coup d'envoi" de la série de tous les états possibles que prendra le monument.

c) Avec le monument vieux et lors même que non seulement nous pouvons ignorer quel a été l'état originel du monument mais encore n'avoir aucunement l'intention d'en savoir quoi que ce soit, il nous est possible de prêter attention au seul fait que l'état actuel est un état dégradé; plus dégradé que n'importe quel état antérieur; moins dégradé - toutes conditions restant égales - que n'importe quel état postérieur.

L'*Erinnerungswert* n'est pas "la" mémoire. En traduisant le terme par *valeur de souvenance* nous avons précisément voulu mettre l'accent sur la dimension objective et significative du "souvenir". *La valeur de souvenance désigne le fait que les monuments sont des signifiants par lesquels sont visés des signifiés relatifs à "ce qui a été et n'est plus"*.

Dans la figure suivante nous avons placé le segment du monument sur l'axe du temps de manière à souligner comment le signe monument se rapporte aux modalités du *a-eu-lieu*.

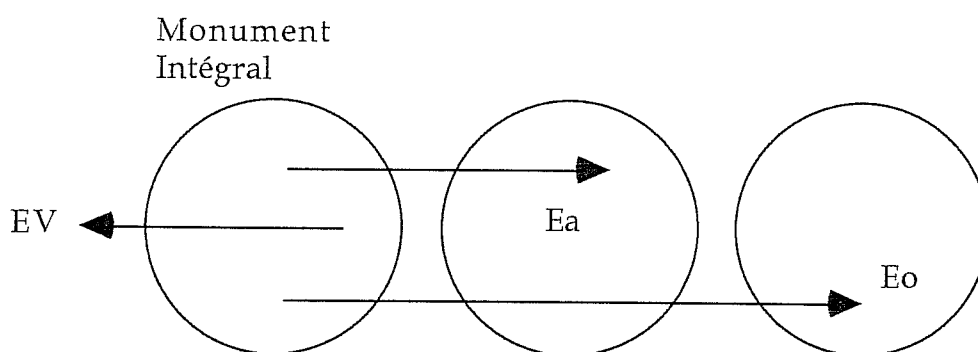


Dans la mesure où le monument peut se référer à trois modalités d'un *a-eu-lieu* nous pouvons parler au singulier d'une valeur de souvenance. Cette unité nominale désigne donc une classe particulière de signes. Ces signes ne constituent pas un paysage mémoriel homogène. Ils sont pris en réalité dans des pratiques très différentes : cérémonies, célébrations, commémorations, expressions affectives, modélisations

scientifiques, restaurations, méditations, tourisme, passions archéologiques...

La monumentalité rieglienne est une chronosignifiante. Elle se partage en pratiques interprétantes tellement bien différenciées qu'elles peuvent entrer parfois en conflit.

Les monuments sont donc des choses qui tantôt signifient quelque chose d'autre qu'elles-mêmes et ayant eu lieu; soit elles-mêmes dans leur état originel de "totalité close et achevée"; soit en tant qu'elles renvoient au développement qui les traverse et les transforme.



Dans cette autre figure si le monument est à la fois intentionnel, historique et vieux alors il renvoie à EV en tant qu'événement appartenant à d'autres séries qu'à la sienne; à Eo en tant qu'état originel du monument lui-même; à Ea en tant qu'état antérieur du monument lui-même.

Cette chronosignifiante ne s'exerce pas constamment dans toutes ses dimensions. Le spectateur peut être étranger, par exemple, aux motifs du monument intentionnel. Il peut apprécier simplement la valeur de vieillissement. S'il peut imaginer alors l'avenir ruiniforme du monument, s'agissant du a-eu-lieu, il lui suffira de pressentir ce que le monument a été dans un état antérieur celui-ci n'étant pas nécessairement "inquiété" par la question de l'état originel du monument. Par contre, du côté de la valeur historique, l'état antérieur qui fait le plus question est celui de l'état d'origine du monument lequel est parfois sensiblement différent de ce qu'il est possible d'imaginer au vu du seul état actuel.

Nous pourrions donc parler d'une chronosignifiante à trois dimensions. Nous concéderions à S. Agacinski que Riegl envisage celle-ci

selon une hypothèse historique de développement. Celle-ci, nous l'avons vu, épouse scrupuleusement l'ordre de déploiement des propriétés de compréhension et d'extension du concept. En ce sens il y a un logocentrisme rieglien. Si nous forçons le trait en traduisant *Erinnerungswert* par *valeur de mémoire* ou de *remémoration* nous pourrions conjointement parler d'un logocentrisme de la mémoire.

Il convient surtout de ne pas perdre de vue le rôle majeur joué selon Riegl par le problématique *Kunstwollen*. Les motifs qui sous-tendent le monument intentionnel ne sont alors pas exclusivement des motifs d'une activité scripturaire (ou "parascripturaire") réduite à l'exposé strict de ceux-ci mais sont susceptibles de solliciter, de "mobiliser" le *Kunstwollen* "dans tous ses états" : poésie, architecture, sculpture...

S. Agacinski le dit elle-même :

"Le monument, lui, doit être imposant et puissant par lui-même. Il ne raconte pas la puissance ou la force, il ne témoigne pas seulement de ce qu'il glorifie, il doit le montrer, le manifester sensiblement, lui offrir une demeure éternelle. Ce déni du temps est pourtant pathétique car, tôt ou tard, le monument est tout de même voué à la dégradation et à la ruine."<sup>1</sup>

Cette monumentalité s'oppose "volumétriquement" à l'archive :

"... L'archive est sans grandeur, et elle n'a cure d'être impressionnante : au contraire, elle doit être de plus en plus petite, et c'est à quoi travaillent les techniciens, l'essentiel étant qu'elle permette de stocker le plus d'informations possible dans un minimum d'espace."<sup>2</sup>

Soit, mais S. Agacinski laisse entendre que, sous la fausse identité de la mémoire, c'est précisément ce statut d'archive qui guetterait le "monument historique". Par voie de conséquence ce "goût archivistique"

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 203.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 203.

gâterait la conception d'ensemble que se fait Riegl du monument. Et même si elle reconnaît à Riegl d'avoir mis à jour les principes en vertu desquels se différencient les cultes, les pratiques, les attitudes :

"Il faudrait admettre que les bâtisseurs de temples travaillent pour les savants et les historiens de l'avenir... Et qu'il n'y a pas de monuments qui ne soient dignes d'entrer dans cette grande mémoire générale que serait l'histoire."<sup>1</sup>

Nous avons encore une fois l'occasion d'éprouver ce qu'il en est des enjeux d'une traduction "impossible". Si nous entendons *Erinnerungswert* comme valeur de remémoration on peut effectivement reprocher à Riegl de laisser entendre que les Egyptiens auraient inventé les hiéroglyphes pour permettre à Champollion d'être celui qui a dissipé leur mystère. Mais, et Riegl est très clair sur ce point, le monument historique, à la différence du monument intentionnel, est subjectif : c'est nous, les modernes, qui décidons de l'intérêt historique des monuments. C'est un acte de constitution qui ne présuppose aucunement son double chez l'auteur ou les auteurs des monuments historiques.

La valeur de souvenance n'est pas toute la mémoire du monde, et le terme lui-même ne fait que de dénommer une multiplicité de régimes mémoriaux différents, potentiellement et occasionnellement conflictuels.

Il ne nous semble pas que le texte de Riegl expose véritablement le monument historique au risque du "goût archivistique". S. Agacinski ne semble pas s'être placée du point de vue du "pile et face" du monument. Certes un historien de l'architecture peut, sans passion ni enthousiasme, se livrer à l'analyse de tel ou tel monument. Mais la préservation de l'authenticité du document est aussi la garantie que le monument peut être à l'origine d'une valeur d'art positive. Il a toujours virtuellement une dimension d'oeuvre. L'historien peut l'éprouver comme n'importe quel spectateur.

Il ne nous semble pas que Riegl ait oublié le "volume" des objets sur lesquels il travaille. Au contraire, en associant à la séparation de la valeur artistique et de la valeur historique du monument un principe de relativité

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 198.

et d'actualité il offre en droit tous les monuments du monde à une expérience esthétique. Toujours les mêmes choses peuvent être des "objets" différents : des monuments-documents et des monuments-oeuvres; des archives et des oeuvres.

"Si, écrit S. Agacinski, l'on convient - mais ce n'est qu'une convention - d'appeler *histoire* ou mémoire *historique* ces représentations et ces traces qui ne suscitent dans le présent ni émotions ni conduites, mais seulement un intérêt scientifique, on la distinguera d'une autre mémoire (le souvenir ou la mémoire amnésique) qui prétend entretenir et faire revenir le passé à la conscience présente, cultiver le souvenir pour maintenir actuels les effets de ce qui fut fait ou dit. C'est à partir d'une telle distinction entre l'histoire et la mémoire que Pierre Vidal-Naquet disait, à propos de l'histoire contemporaine, que nous sommes aujourd'hui, inévitablement, témoins de la *transformation de la mémoire en histoire*."<sup>1</sup>

La confusion de Riegl aurait eu pour effet d'occulter certaines des conséquences attendues d'une telle transformation. Riegl

"... appréhendait comme un progrès le fait que la totalité du passé humain fût devenu digne d'intérêt (entendons d'intérêt historique), et entièrement réappropriable dans la remémoration humaine universelle. Il admettait par là la relève du mémorable par l'historique. Ce qui pourrait se dire aussi : la relève du monument par l'archive. Or, tel est bien, peut-être, l'inévitable destin effectif du monument et de toute trace ou reste, mais ce destin ne détruit pas pour autant qu'il y ait du *mémorable*, au sens de ce qui est *digne* de mémoire et digne de durée. Idée qui signifie que la mémoire est un honneur rendu et la durée un mérite."<sup>2</sup>

Cette critique ne consiste-t-elle pas alors à regretter aujourd'hui le peu de création de monuments intentionnels et corrélativement, le peu

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 201.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 201.

d'occasion qu'il nous est donné de reconnaître et de célébrer du *mémorable*?

Les expériences totalitaires du vingtième siècle, par leurs destructions massives, leur falsification de la mémoire, leur conception bureaucratique de l'architecture et de l'urbanisme ont par ailleurs mis à mal l'idée d'une histoire universelle.

"Comment assumer encore cette position de légataire qui fut, un moment, celle d'une humanité européenne, alors que le national-socialisme ainsi que tous les régimes totalitaires, de façons et à des degrés divers, ont impliqué la négation ou la falsification systématique de la mémoire - par-delà leur politique de destruction, de guerre totale, ou de domination totale, et parallèlement à leurs projets de constructions mégalomaniaques?"<sup>1</sup>

Aussi bien S. Agacinski considère-t-elle qu'il y a des phrases riegliennes qui

"... sonnent étrangement à nos oreilles aujourd'hui avec cette évocation tranquille de l'extension de la mémoire finalement déployée en mémoire universelle, historique, s'appropriant généreusement, si l'on peut dire, tous les temps et tous les peuples, cette mémoire que Riegl dit "plus spécialement germanique..." A vrai dire (...) ces phrases sont devenues inaudibles depuis l'éclipse de mémoire et de culture qui eut lieu en Allemagne."<sup>2</sup>

Ces expériences totalitaires, par leur historicisme prométhéen, ont fait de l'histoire universelle une entreprise de "fabrication" de l'humain - et de l'inhumain - telle que la certitude de pouvoir maîtriser le temps n'a pu se payer qu'au prix fort d'une conception simplificatrice de l'humanité.

Ce qu'évoque alors Riegl, à savoir

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 195.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 195.

"... un intérêt pour l'humanité en général, chacun de ses membres nous apparaissant comme *partie intégrante de nous-mêmes*". (souligné par S. Agacinski)."<sup>1</sup>

risque d'apparaître comme une coupable et "grande illusion".

L'intérêt pour toutes les formes de cultures, qu'elles soient mortes ou vivantes, est légitime. De même est significative le sentiment d'appartenance à une humanité riche de toutes ses différences et de sa multiplicité.

L'interrogation de S. Agacinski est cependant d'autant plus fondée que nous avons appris, en nous initiant au "soupçon", combien la phrase universaliste pouvait être en quelque sorte cryptée. "L'humanité en général" de Riegl a en réalité un centre, et un centre dominateur, à savoir l'humanité européenne ou occidentale. La transmission selon Riegl semble ainsi non seulement reposer sur l'hypothèse d'une pérennité de cette position dominante mais aussi participer directement à sa consolidation.

C'est en effet, pour nous, la question principale d'une éthique de la transmission : comment conserver, défendre, transmettre un patrimoine tout en le préservant de son instrumentalisation à des fins de domination? *Twin towers* : à long terme c'est aussi une question de survie de ce patrimoine.

Enfin S. Agacinski met en question le point de départ même de l'entreprise rieglienne et conteste la validité de son concept de monument intentionnel.

"Ce monument culturel a été pensé par Riegl sous la catégorie, à mon sens insuffisante, de "remémoration intentionnelle", une catégorie qui signifie seulement, en effet, "le désir de conserver toujours présent et vivant dans la conscience le souvenir de telle action ou de telle destinée."<sup>2</sup>

Soucieuse de protéger le "volume" lui-même contre toute réduction "archivistique" S. Agacinski interroge ainsi le "Denkmal" :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 195.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 197.



"Rien ne nous dit que le *monumentum* ou le *Denkmal*, en dépit de leurs noms, ne concernent que le rappel de l'homme à lui-même et à sa pensée : louer, glorifier, immortaliser, ce n'est pas nécessairement destiner une oeuvre à une remémoration par la pensée, pour une *denken*. Riegl lui-même le sait bien qui dit d'abord de sa "valeur de remémoration" qu'elle "ne revendique rien de moins pour le monument que l'immortalité, l'éternel présent, la pérennité."<sup>1</sup>

Le *Denkmal* dont il est question ici est bien le monument initial, le monument intentionnel. Sa définition par référence à la *valeur intentionnelle de commémoration* serait donc insuffisante.

"Songeons plutôt, pour saisir les significations de la monumentalité, à l'exemple des grands tombeaux (les pyramides, le mausolée d'Halicarnasse, le tombeau d'Hadrien) ou à d'autres merveilles du monde (jardins de Babylone, colosse de Rhodes, phare d'Alexandrie...). La monumentalité de ces édifices réside d'abord dans leur puissance propre, dans leur grandeur réelle, leurs matériaux, leur durée, par lesquels les hommes espèrent conjurer leur finitude et leur mort, dépasser leurs limites. Les momies et les trésors enfouis sous terre ne sont pas *adressés* à des consciences humaines."<sup>2</sup>

Le problème est donc bien de savoir si Riegl, en se plaçant au plus près de la définition du *monumentum*, du *mnéméion* et du *Denkmal* n'aurait pas raté la dimension de monumentalité du monument, ne l'aurait donc pas occulté par logocentrisme.

Tout d'abord l'hypothèse de travail est légitime d'envisager l'histoire de l'*Erinnerungswert*. Celle-ci implique une multitude d'objets très différents, du tertre funéraire le plus humble à des monuments aussi prestigieux que le Taj Mahal. Que la valeur de souvenance se laisse parfois comme emporter par la plastique - par la taille, la forme et les matériaux - ne fait que nous rappeler que le monument intentionnel, dans la mesure

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 241.

<sup>2</sup> *Ibid.*, page 241.

même où il prétend à l'éternel présent, est le monument dont "l'ambition d'actualité" est la plus élevée.

L'ère des grands tombeaux est aussi celle au cours de laquelle la valeur d'art, toujours selon Riegl, était de souvenance et non d'actualité. Autrement dit l'oeuvre du monument ne pouvait que subvertir la frontière entre le passé et l'avenir. Du temps elle semblait en capter l'éternité même .

La valeur de souvenance, et le *denken* qui lui correspond, n'exclut nullement la mise en oeuvre d'une authentique pensée plastique. Les pyramides ne sont pas de simples tombeaux. Tout un monde y est en "volume". Mais, et puisqu'aussi bien le monument intentionnel d'architecture n'ambitionne rien de moins que l'éternel présent, il apparaît que la réponse à une demande d'*Erinnerungswert* ne peut que tenter de conquérir le présent même de la monumentalité. Et cela peut se laisser éprouver par la façon dont le monument monumental semble déjouer les normes de l'évaluation courante. La monumentalité de Khéops, comme celle du Taj Mahal, est sublimement "sans fin".

A l'aube des civilisations de l'écriture le commémoratif aurait été en situation de rassembler des sociétés entières lesquelles, s'enivrant alors du sentiment de leur puissance, ont pu croire possible de combattre victorieusement le temps, et de conquérir l'éternité elle-même.

## 6.Un dépassement de Régis Debray

"Il s'agirait en somme, pour s'autoriser d'auteurs connus, de transporter le *Denkmalkultus* de Riegl à l'"ère de la reproductibilité technique" de Benjamin... Quels effets nos nouvelles technologies de transmission et de stockage ont-elles sur l'institution monumentaire, et au-delà, sur notre faculté d'"éterniser des choses mémorables" (qu'il serait aventureux de prendre pour un invariant universel)?"<sup>1</sup>

C'est dans sa communication d'ouverture aux *Entretiens du Patrimoine* de novembre 1998 que Régis Debray propose de reprendre le travail de Riegl non seulement pour le transporter à l'"ère de la reproductibilité technique" - cette destination d'un tel transport semble en effet la destination qui s'impose si l'on veut "actualiser" l'analyse rieglienne - mais aussi pour le clarifier.

---

<sup>1</sup> Debray Régis in *L'abus monumental* (sous la présidence de...). Paris, Fayard 1998, page 10.

"Si dans les cercles concentriques du patrimoine, on franchit le grand cercle du "naturel" (paysages, parcs, sites, jardins, territoire rural), puis le cercle mitoyen des biens culturels (objets mobiliers et immobiliers par destination, antiquités et objets d'art), pour en arriver au premier cercle du patrimoine bâti, on doit encore procéder, semble-t-il à des distinctions capitales. Riegl s'y est essayé avec succès (monuments intentionnels, historiques et anciens, soit "tout ce qui a subi l'épreuve du temps"). Serait-il permis de juger cette partition un peu datée et pas très claire? Si oui, on aimerait proposer une autre grille simplificatrice, susceptible de rendre nos édifices les plus nobles décidables - étant bien entendu que les indécidables ne sont pas les moins intéressants."<sup>1</sup>

Qu'est-ce qui fonde, se demandera-t-on, le reproche d'obscurité que Debray adresse, avec les précautions d'usage, au théoricien viennois et qui justifierait notamment l'ambition d'ébaucher un dépassement? Notre hypothèse serait que l'analyse rieglienne, pour inaugurale qu'elle soit, est trop restée sous la dépendance d'un certain type de logocentrisme. Nous avons montré qu'aux traits caractéristiques des trois concepts de monuments intentionnels, de monuments historiques et de monuments vieux correspondaient en réalité trois gradients différents d'extension du même concept "nominal" de monument. Au reste, de ce point de vue et quand bien même il est toujours possible de discuter du contenu donné à un tel concept, la démarche de Riegl nous semble parfaitement claire. Mais, précisément, la clarté du concept est-elle la clarté du réel? Est-elle la clarté, du même coup, de la connaissance produite par sa médiation? Suffisait-il ainsi pour caractériser la modernité, de faire glisser la *valeur d'art* de la colonne des *valeurs de souvenance* vers celle des *valeurs d'actualité*? L'indication était précieuse et il ne s'agit pas de contester à Riegl la pertinence de ses thèses.

Les historiens divergent quant à la véracité de la culture hégélienne de Riegl. On ne peut nier cependant que la manière rieglienne s'apparente à quelque version simplifiée de la dialectique. Le concept, et notamment le concept de monument, nous permet, après décryptage du travail du négatif dont il recèle les traces - négation par le monument historique des limites

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 14.

du concept de monument intentionnel puis, à son tour, négation de cette négation par le monument ancien - de nous approprier la réalité historique dans son mouvement. Le concept rassemble une histoire qui lui ressemble. Soit mais qu'en est-il précisément du concept lui-même? Comment est-il saisi? Comment est-il nommé? Comment, pourrait-on dire, commence-t-il? Par exemple par un acte de foi dans la correspondance finale entre les mots et les choses?

"Le monument, comme dispositif mnémotechnique, fut le premier appareil de transmission de l'espèce, bien avant l'écriture." <sup>1</sup>

Sa compréhension, qui ne peut sans doute être qu'historique, est rendue d'autant plus difficile qu'il s'agit de comprendre une culture proto-scripturaire dans le contexte d'une culture scripturaire. La question pourrait être en effet celle-ci : nous qui lisons et écrivons quelles précautions devons-nous prendre pour tenter de comprendre des millénaires d'histoire culturelle et culturelle "sans écriture"? Et si l'état de non écriture n'a jamais vraiment existé dans l'absolu quelles conclusions faut-il en tirer?

Il est significatif, par exemple, que dans sa définition originelle du monument, définition à partir de laquelle il va décliner les espèces de monuments, Riegl ne problématise pas le fait qu'il associe l'immémorialité du monument au fait que le monument combine "le plus souvent" (*a m häufigsten*) arts plastiques et écriture.

"Il peut s'agir soit d'un monument de l'art, soit d'un monument écrit selon que l'événement à immortaliser est porté à la connaissance du spectateur par l'unique moyen d'expression des arts plastiques ou par le recours à une inscription. Le plus souvent les deux genres sont associés à égalité d'importance. L'érection et l'entretien de tels monuments intentionnels peuvent être constatés dès les premiers temps connus de la culture humaine et n'ont en rien cessé de nos jours." <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 11.

<sup>2</sup> Riegl Aloïs, *Le culte moderne des monuments*. Cf. *Le temps du monument*, Volume II page 595.

Certes la possibilité est ménagée pour qu'existent des monuments relevant des seuls arts plastiques (*der bildenden Kunst*) mais, précisément, la notion même d'arts plastiques est pour le moins problématique. Quoiqu'il en soit la définition rieglienne du monument originaire est prise elle-même dans l'histoire. Qui plus est elle semble même s'arrêter au seuil de la "pré-histoire" laquelle est à peine entrevue et comme un continent extrêmement flou et lointain. Il est vrai que la remise en cause de la vision créationniste de la nature (et de la culture) est récente et la préhistoire encore balbutiante. Le fait de ne pas tenir compte que, jusqu'à présent, la "pré-histoire" de l'art des sociétés humaines comprend un nombre supérieur de millénaires de fécondité et de recherche témoigne à la fois de la force des préjugés concernant le primitivisme et des limites inhérentes à la projection des modèles culturels issus des sociétés à écriture.

Il se précise ainsi que ce qui n'est pas clair n'est pas le contenu, lui-même historique et relatif, du concept originaire de monument selon Riegl, mais le fait supposé d'un commencement de l'histoire réelle du monument conforme à ce concept.

"Le monument, précise ainsi Régis Debray, le premier abécédaire du *sapiens sapiens* - où code, message et support ne font qu'un." <sup>1</sup>

Il ne s'agissait donc pas seulement, en aval, d'actualiser la théorie rieglienne. C'est "l'arkhé" de cette théorie qui est aussi revisité. A la combinaison somme toute académique des arts plastiques et de l'écriture se substitue une arché-écriture où cette division ou séparation n'a pas encore eu lieu. Le monument est d'abord semble-t-il un "compact" où code, message et support sont indiscernables.

"Et nous qui étudions les bases matérielles de la mémoire, écrit le médiologue, nous ne pouvons pas laisser de côté la base de la base, qui est minérale. Tumulus, cairns, menhirs... Le bipède qui enterre ses morts pose quelques cailloux sur le lieu d'inhumation (le chimpanzé émet des signaux, instrumente éventuellement une branche d'arbre, mais ne monumentalise rien, pas plus qu'il n'ensevelit ses

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 11.

congénères. Le monument naît de la mort, et contre elle (il en avertit les vivants, du latin *monere*). Il matérialise l'absence afin de la rendre voyante et signifiante. Il exhorte les présents à connaître ce qui n'est plus et à se reconnaître en lui (du *monumentum* comme cours d'instruction civique avant la lettre). C'est à la fois un support de mémoire et un moyen de partage".<sup>1</sup>

Les études et les recherches effectuées dans le champ de l'anthropologie et de la préhistoire mais aussi dans celui de la psychologie animale n'ont sans doute pas fini de bouleverser en profondeur notre vision de l'art et de la culture, vision sans doute par trop tributaire de la tradition humaniste en place depuis la Renaissance. (On ne saurait tenir encore une fois pour négligeable le fait que la "renaissance" a signifié la mort pour de nombreuses cultures non européennes.) Le concept esquissé par Régis Debray tente ainsi d'intégrer des données et des hypothèses qui ont une signification anthropologique plus universelle que le modèle humaniste classique. La *monumentation* serait le trait culturel décisif d'humanité. L'homme est un animal qui *monument*. C'est un fait qu'il faut s'efforcer de comprendre dans toutes ses implications. Mais si le monument est langage, voire l'*arkhé* de tout langage, il importe de faire l'effort de comprendre ce langage en le préservant de l'interprétation logocentriste. Cela signifie notamment qu'il nous incombe d'avoir à penser que l'événement décisif qui a consisté à pouvoir "matérialiser l'absence afin de la rendre voyante et signifiante" comporte comme un "X" irréductible à une verbalisation articulée et pensante. Quelque chose du monument suppose des affects, du non-dit, de l'émotionnel; un sens qui ne peut être contenu sans reste par aucune articulation de signes. Si, pour Debray, "le monument naît de la mort, et contre elle" il y aurait quelque chose "en lui" d'inarticulable et qui se partage et s'exprime sous formes d'attitudes, de gestes, d'émotions et de rites. Le temps du monument est le temps de présence de choses qui signifient en-deça de toute nomination une absence qui ne peut nous être indifférente. En ce sens le temps du monument est le temps de choses elles-mêmes temporalisatrices. La non indifférente absence si hautement signifiée par le monument n'est ni celle

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 11.

d'un simple "hors champ" provisoire ni celle de quelque chose que le monument étiquetterait en vue de pouvoir la montrer ou la saisir. Les croyances comme, par exemple, en l'au-delà ne sont jamais totalement dupes. Le temps nous saisit comme la possibilité même de l'exclusion de tous lieux et comme ce par quoi certaines absences peuvent nous affecter bien plus que de nombreuses présences.

Les trois *valeurs de souvenance* que Riegl a déclinées à partir de son concept originaire de monument nous ont autorisé à envisager trois espèces "pures" de monuments : le monument intentionnel, le monument historique et le monument vieux. A la différence de Riegl nous avons admis qu'il était possible de considérer ces trois valeurs indépendamment l'une de l'autre et cela nous a permis de déduire l'existence de sept (plus une) espèces (pures ou mixtes) de monuments. Notre démarche restait cependant dans le cadre strict de la construction conceptuelle proposée par Riegl. Régis Debray ouvre effectivement une voie différente en proposant une typologie davantage fondée sur les fonctions accomplies par le monument dans la sphère médiologique que sur les *valeurs de souvenance*. A ce point nous nous autorisons de citer longuement l'auteur de *Qu'est-ce que la médiologie?*

"Qu'il nous soit permis (...) de distinguer conceptuellement entre le monument trace, le monument forme et le monument message.

...

Le monument message se rapporte à un événement passé, réel ou mythique. Il commence à la marbrerie funéraire (cippe, obélisque, enfeu, chapelle), et culmine dans le monument commémoratif ou votif. Vulnérable plus que les autres aux intempéries mais surtout aux vendettas, au vandalisme ou à la destruction planifiée (Vichy jeta Jaurès dans le Tarn), il est en général surélevé et grillagé. Son propre n'est pas la valeur artistique (il y a des "tomboramas" et des monuments aux mort en série) ni sa valeur d'ancienneté.

...

Le monument forme, lui, est l'héritier du château et de l'église. Ce peut être un palais de justice, une gare, une poste centrale, bref le "monument historique" traditionnel. Soit un fait architectural, civil



ou religieux, ancien ou contemporain, qui s'impose par ses qualités intrinsèques, d'ordre esthétique ou décoratif, indépendamment de ses fonctions utilitaires ou de sa valeur de témoignage. Peuvent se rattacher à cette catégorie parcs et jardins, cours et esplanades. C'est, si l'on préfère, le substantif de "monumental". Le Corbusier : "nous nommons monumental ce qui contient des formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse". (*Une maison - un palais*, 1928.) Il peut être hors patrimoine (l'oeuvre d'un architecte vivant n'est pas classable par principe). C'est un édifice silencieux qui n'a pas été conçu pour véhiculer un message moral ni perpétuer un souvenir quelconque. (...) Son titre à l'élection réside dans son caractère spectaculaire; il ne renvoie pas à un signifié extérieur, disons-le auto-référentiel (à l'intérieur d'un code normatif de formes architecturales). Il ne rappelle rien et n'en appelle à personne. La rupture d'échelle qui le distingue de l'environnement suffit à le mettre hors contexte.

...

Quant au monument trace, c'est un document sans motivation éthique ou esthétique. Inintentionnel, il n'a pas été fait pour qu'on se souvienne de lui mais pour être utile, et ne prétend pas au statut d'oeuvre originale ou esthétique. Contrairement au précédent, il ne dénote pas de volonté d'art explicite. Ce peut être une rue, une baraque, une tranchée, d'un intérêt architectural nul. Comme un éboulis peut constituer un "site" à protéger. Sa valeur est plus souvent métaphorique ou métonymique, il ne renvoie pas à une institution mais à un milieu, un savoir-faire ou un style. Généralement plus modeste ou prosaïque que les précédents, il est mêlé au quotidien, au terrain, à "la vie", avec une forte valeur d'évocation, d'émotion ou de restitution (...).

...

(...) L'on dira que dans le monu-forme, la pierre chante; dans le monu-message, elle prie, ou déclame; et dans le monu-trace, elle murmure, ou souffle à l'oreille. Si la monumentalité était un opéra, nous ferions de la trace le récitatif, de la forme l'aria, et du message le choeur.

Evidemment, une même oeuvre sortie des mains humaines peut accomplir son parcours de vie en jouant sur différents registres."<sup>1</sup>

On aura remarqué la parenté du monu-message avec le monument intentionnel - ou monument à *valeur de commémoration intentionnelle*. Ces deux concepts ne sont pas contradictoires même si, par les exemples qu'il donne avec sa définition, il prend soin d'étendre son extension à d'autres objets que les objets strictement commémoratifs. A cette nuance près nous demeurons dans la fidélité à Riegl. Dans la mesure où nous savons que le monument intentionnel, favorable à la restauration, peut cependant laisser quelque place à la *valeur de vieillissement* et avoir éventuellement une *valeur d'art relative* positive importante, nous reconnaissons volontiers que ce n'est effectivement pas dans ces deux valeurs que réside son propre. Avant d'être artistique ou vieux dans un sens positif le monu-message est une marque durable exposée dans un espace que nous qualifierions, sinon d'espace public, du moins d'espace commun. C'est quelque chose qui, d'abord, est posé là, "dans" l'extériorité et dont la présence même renvoie, à quelques exceptions près, à quelque chose qui n'est plus dans aucun lieu, ou qui a eu lieu et qui ne se répétera jamais vraiment à l'identique.

Le monu-forme est sans doute plus problématique d'un point de vue riegléen. En réalité ce monument n'est autre que la chose "monumentale" en tant qu'elle est silencieuse et "n'a pas été conçue pour véhiculer un message moral ni perpétuer un souvenir quelconque". Deux raisons complices semblent justifier le fait qu'on ait utilisé le mot monument pour désigner cette chose précisément monumentale. Un monu-forme serait tout d'abord une oeuvre qui aurait emprunté certains caractères formels et esthétiques de monu-messages auxquels leurs auteurs, pour faire bien "fonctionner" leurs monuments, auraient précisément prêté avec une intention de monumentalité. Le monu-forme est inintentionnel... mais il hérite de la monumentalité comme intention formelle destinée à l'origine à parfaire les monuments intentionnels. Dans la mesure où nous reconnaissons une situation originaire au monu-message le monu-forme procède d'une métaphorisation des qualités plastiques pourtant non

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, page 17.

obligatoires de certains monu-messages. (Ces monu-messages pour lesquels on a opté pour une solution de monumentalité.) La seconde raison éclaire d'un jour particulier le processus de métaphorisation indiqué. Le *monumentum* du monu-forme n'est plus un *monumentum* comme "faire penser à ceci ou cela" mais le *monumentum* même du monu-forme comme tel. C'est l'objet lui-même qui est un mémorable et non ce qu'il est censé signifier et qu'il ne signifie pas. Il est, dit Debray, "auto-référentiel".

Riegl, essentiellement impliqué dans une problématique de la conservation, s'est davantage intéressé au monument-mémoire qu'au monument-monumental. Le monu-forme, toutefois, peut aisément trouver sa place dans l'analyse rieglienne des valeurs.

Il s'agira tout d'abord d'envisager le monumental comme un registre plastique et esthétique particulier. Il y a ainsi une histoire de l'art monumental et les monuments de cette histoire constituent les monuments historiques de cette branche de l'activité humaine qu'est la création de monuments monumentaux ou monu-formes. Tous les monuments intentionnels ne sont pas monumentaux. Mais ceux qui le sont peuvent appartenir en plus à ces deux autres ensembles : à l'ensemble des monuments historiques et au sous-ensemble des monuments de l'histoire du "monumental".

La valeur proprement artistique du monu-forme est une variété de la *valeur d'art relative*. C'est donc une *valeur d'actualité*. Quant à l'histoire de l'art monumental son objet est constitué par un certain nombre de traits objectifs comme, par exemple, la rupture d'échelle. Ce dernier principe est très général et son application, obéissant à des facteurs changeants, a donc effectivement son histoire propre. On n'opère pas une "rupture d'échelle" dans une mégapole contemporaine comme on le faisait à proximité du Nil dans l'ancienne Egypte.

Si l'idéal-type de monu-forme, chez Debray, est pleinement justifié nous croyons cependant qu'il ne fait que spécifier les catégories rieglennes. Il présente surtout l'intérêt de faire une place à ce type de *monumentum* que nous appellerons à sa suite "auto-référentiel".

Quant au monu-trace il nous semble qu'il peut se distribuer sur les trois espèces distinguées par Riegl. Certains monuments intentionnels, qui ne présentent qu'un intérêt artistique très limité, peuvent devenir "en

plus" de tels monu-traces. Le jour où se posera la question de leur conservation ou de leur destruction ils pourront être considérées à l'instar d'"une rue, (d') une baraque, (d') une tranchée (...)". L'éloignement progressif des souvenirs qu'ils ont la charge d'évoquer et leur faible intérêt artistique font qu'on ne peut pas exclure leur transformation de monu-message en monu-trace.

De même ce que le monu-trace est susceptible d'évoquer peut parfois être considéré comme une "branche de l'activité humaine". Lorsqu'est posée la question de la préservation de quartiers entiers, ou de lieux de mémoire territoriaux par exemple, on cherche à étendre les prérogatives du monument historique. On souhaite par là que des objets ou des lieux très ordinaires mais à fort pouvoir évocateur soient traités avec la même rigueur et dignité que les plus nobles des monuments historiques. Le problème est bien que l'idée de monument historique est inséparable de la "classification" et du statut juridique qui l'accompagne. On ne peut exclure cependant que, dans certains cas, et par le biais de la notion de "branche de l'activité humaine" des "maillons" au premier abord sans intérêt historique évident soient institués "monuments historiques".

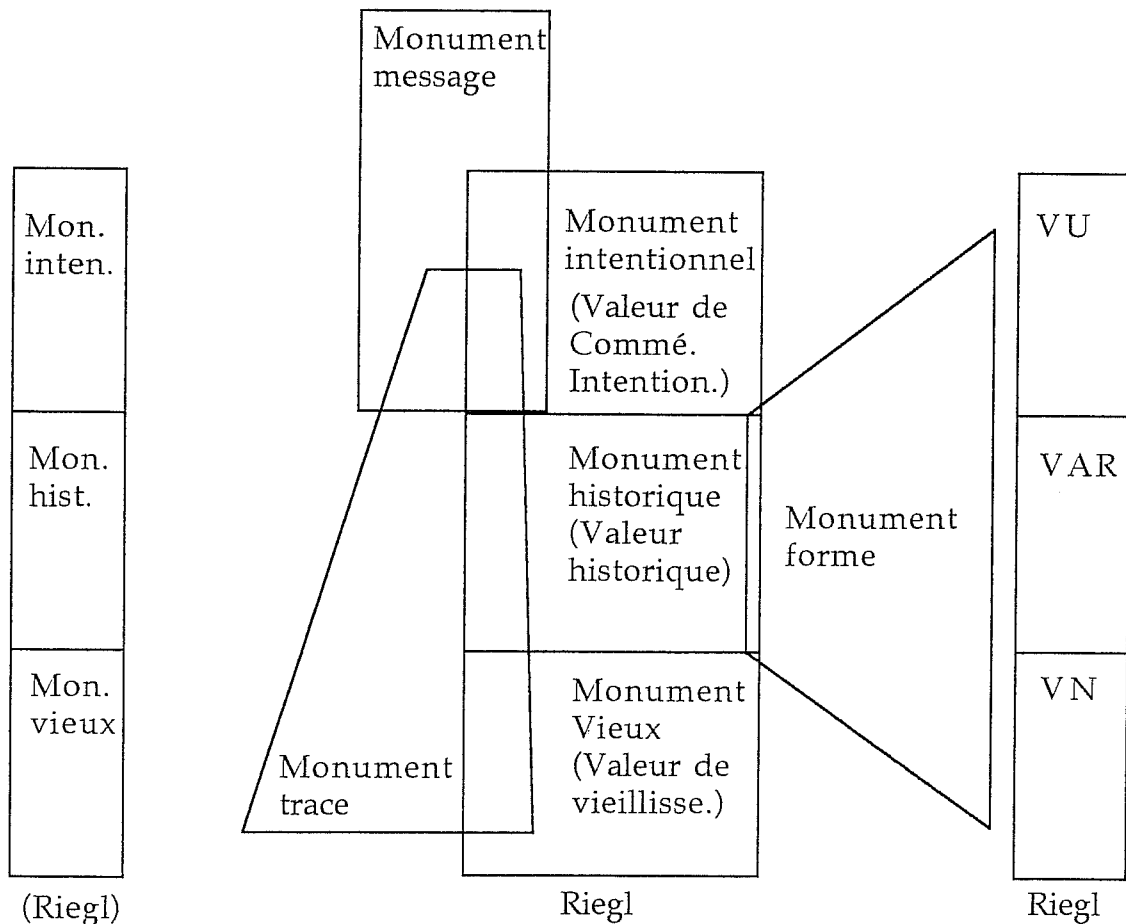
Lorsque nous avons émis l'hypothèse qu'il était possible et souhaitable d'envisager des monuments vieux, purement et simplement vieux, c'est-à-dire des monuments vieux qui ne sont pas et non pas à être des monuments historiques, nous avons en vue une certaine classe de monu-traces. De tels monu-traces et de tels monu-vieux posent effectivement le problème de savoir dans quelle mesure peut-on espérer en leur conservation hors du cadre juridique de la classification ou même de l'inscription à l'inventaire.

Dans le dispositif rieglé le problème est réglé par le rôle central que joue le monument historique. En effet, quand le monument intentionnel est en fonction, il est au moins théoriquement entretenu voire restauré par le public concerné. Quand il perd sa fonction ou bien il devient monument historique ou bien il est voué à la destruction ou au "vieillessement". S'il ne devient pas monument historique c'est que, là aussi théoriquement, il ne le méritait pas. Il n'est alors pas grave, ne remplissant plus sa fonction originale, qu'il disparaisse. S'il devient un

simple monument vieux nous nous retrouvons dans la situation évoquée au paragraphe précédent.

Le monument historique est bien entendu celui qui, d'un point de vue institutionnel, pose le moins de problème quant au principe même de sa sauvegarde. Au reste, si Riegl n'a pas fait le pas qui l'aurait amené à envisager de simples monuments vieux (ils constituent une sous-espèce du monu-trace de la médiologie) c'est parce que, en maintenant un lien organique entre le monument historique et la *valeur de vieillissement*, il permet à celle-ci d'être conservée "en même temps" que le monument.

Dans le tableau suivant nous comparons les grilles de Riegl et de Debray.



Il est assez aisé de placer l'ensemble "monu-message" sur la grille rieglienne. Il comprend les monuments commémoratifs proprement dit

ainsi que tout monument intentionnellement érigé dans le but de transmettre un message.

Pour le monu-trace nous sommes partis du principe que l'ensemble des valeurs de souvenance étaient concernées par ce second idéal-type. Nous avons cependant considéré, compte tenu du fait que le monu-trace peut être un objet quelconque, que son ensemble comportait nécessairement les monuments purement et simplement vieux. Un monu-trace peut par ailleurs parvenir au statut d'objet classé et devenir juridiquement parlant un monument historique. D'autre part des monuments intentionnels ordinaires, qui ont peu de chance de devenir des monuments historiques, sont susceptibles d'être aussi des monu-traces.

Quant au monu-forme il est nécessairement appelé à être aussi un monument de l'histoire de l'art monumental, donc un monument historique. Il convient de remarquer cependant qu'un monu-message peut être en même temps un monu-forme. Les Pyramides d'Egypte sont de tels monuments, à la fois forme et message.

Il est plus difficile d'imaginer de purs monuments vieux qui seraient des monuments-formes sans être des monuments historiques. Pour appartenir à un tel ensemble il faudrait que la forme de ces objets, qui doivent donc être vieux sans être "historiques", soit seulement en passe d'être reconnue dans ses qualités. Certains ponts, par exemple, peuvent avoir été reconnus dans leur qualité formelle alors qu'ils étaient simplement de vieux ponts.

## Points de synthèse

0. Nous avons été prévenus : nos musées, nos livres d'art, nos collections, nos monuments, nos sciences du patrimoine, nos colloques, nos revues spécialisées ne sont peut-être que le masque qui cache l'absence d'un véritable contenu de l'impératif de conservation. Toutes ces activités ne formeraient-elles qu'une fiction destinée à donner corps au paysage imaginaire où nous chercherions à fuir une histoire qui désormais nous fait peur? C'est ce processus que nous avons indexé de l'expression de "religion du temps retrouvé". Mais en quoi serions ces hommes précisément sans contenu et donc seulement capables d'un simulacre de transmission? Que devient cet apport d'Aloïs Riegl qui semblait si prometteur et si précieux?

Nous ne craignons pas de regarder une fois encore vers le monde qui vient. Imaginons-nous transportés dans un centre de formation pour élites kamikazes fondamentalistes. Essayons d'entendre les leçons des éducateurs des futurs martyrs sur l'hypocrisie et l'égoïsme du monde occidental. Ils iront droit au fait : c'est l'Europe chrétienne a qui mis à sac

l'ancienne Jérusalem, l'Amérique précolombienne, qui s'est livrée à la traite des Noirs et a inventé Auschwitz. Et si les Taliban effraient le monde entier avec leurs exécutions en public ce n'est là qu'une version un peu moins douce des exécutions capitales perpétrées au pays de Bush avec le concours de la chimie, de la télévision et de la religion. Nous abrègerons le prêche, il n'est que trop facile à développer. Mais il est clair que "nous" appartenons désormais à une minorité qui, dans un monde en voie de mondialisation, se présente à lui avec un trésor exceptionnel mais aussi avec des fautes monumentales. La dernière maladresse de tel homme politique à propos de la suprématie de la civilisation occidentale n'a fait que dévoiler une fois de plus l'extraordinaire difficulté qu'il y a à "relever" par les projets humanistes et démocratiques une histoire qui, vu d'ailleurs, ne peut apparaître que comme un chaos de promesses non tenues et de menaces. Souvenons-nous des affirmations savantes de Viollet-le-Duc. Car il faut s'entendre : la seule preuve possible d'une telle suprématie ne pourra être établie qu'à la condition d'une déterritorialisation de la définition "blanche" de l'humanité. La civilisation occidentale doit se montrer capable de contribuer effectivement à la résolution de ces problèmes qui jettent des millions d'êtres humains dans les bidonvilles, sur les décharges publiques ou sur les routes de l'exode, dans les griffes des génocisseurs ou des esclavagistes modernes. Si cette suprématie demeure une jouissance de privilégiés nous n'aurons plus qu'à attendre des attaques nucléaires sur le Louvre ou des attaques bactériologiques sur Rome ou sur Los Angeles. Il faut s'attendre malheureusement, compte tenu notamment du peu "d'éthique" de notre civilisation, à ce que l'on ne nous facilite aucunement la tâche pour prouver la supériorité universelle des institutions démocratiques.

Sommes-nous entrés dans un processus suicidaire?

Alors pourquoi le "temps du monument" et pour quoi faire? Pourquoi et comment cet opuscule de Riegl écrit "allégoriquement" au début du siècle dernier? Ce "temps du monument" est-il destiné à n'être que celui de notre propre ruine?

Question d'honneur et de dignité dirions-nous d'abord. Une manière de jeter un voile sur l'impuissance. Nous serons sur le pont du Titanic quand il coulera mais, au lieu de chanter "Ce n'est qu'un au revoir mes



frères" nous épousetterons une toile de Poussin; nous remplacerons avec amour les vitrages de la Tourette; nous signerons l'arrêté de classification de nouvelles découvertes archéologiques. Tous nos doctes ancêtres empêtrés dans leur posture d'hommes supérieurs, qu'ils s'appellent Viollet-le-Duc, Riegl ou même Heidegger, n'auront l'air que d'avoir été pris au piège de leur folie ordinaire. Nous maintenons qu'il fallait un véritable aveuglement - mais pouvait-il en être autrement? - pour ne pas comprendre qu'un jour le monde deviendrait sinon un "tout occident" du moins à l'image de certains westerns : un espace de règlements de comptes, règlements sans fin ni pitié, nouvelle guerre de cent ans et à épisodes. La victoire de Hitler, en somme, figure parfaitement suicidaire de "l'humanisme d'occident"; le peuple historial heideggerien aux prises avec des néo-nazis virtuels, planétaires, "post-modernes" dans leur conception du totalitarisme. Mondialisation du chaos.

La tension valérienne nous indique cependant une voie possible : le monument est une chose complexe, mais pas seulement une chose, c'est aussi un symbole de la complexité elle-même. Le temps du monument : le temps de la complexité. C'est, de manière imagée, l'Acropole, le Machu Pichu, Saint-Pierre de Rome, le Struthof, un village Dogon, une favella de Rio de Janeiro, le musée de Liebeskin à Berlin, les ateliers Renault de Billancourt, des vestiges de fosses communes à la Kolyma, la plaque commémorative inaugurée par Bertrand Delanoé en hommage aux victimes algériennes de la répression du 17 octobre 1961, le buste géant du chef indien Crazy Horse taillé à même la montagne par une famille d'américains blancs au nom slave... Signe d'humanité, disait Alain. Mais il faut compliquer et expliquer le contenu désormais mondial de ce signe. Alors, dans l'attente ni passive ni désespérée du renoncement mutuel, réciproque, au délire de la suprématie, il s'impose d'adopter une "éthique provisoire". Et, certes, nous avons à l'instant esquissé sommairement une perspective qui ne vaudrait que par la constance des engagements se réclamant d'elle. Tel est aussi ce qu'enseigne le "temps du monument". Tenir compte des circonstances, faire l'hospitalité à l'événement, mais tenir ferme la perspective qui indique l'horizon. Seulement il nous faut aussi, dans un monde qui sera de plus en plus préoccupé par l'incertitude de l'avenir, oeuvrer pour protéger, préserver, conserver. Et protéger même les

droits du "Kunstwollen" à l'expérimentation. La crise de la transmission est indissolublement solitude des monuments et solitude des oeuvres.

Le Titanic coulera donc moins vite et moins facilement si, renonçant à l'instrumentalisation du patrimoine aux fins de la domination, nous persévérons dans la perspective de l'élaboration d'expériences susceptibles de partage. Il faut mondialiser les formes de coopération susceptibles de concourir à l'épanouissement innovant et imprévisible de la "dissemblance" constitutive du monde. Que cette dissemblance même soit notre lot commun. Que Riegl ait été un professeur un peu trop sûr de la supériorité de sa "race" n'invalide pas une approche qui n'attend qu'à être expérimentée, amendée, transformée. Notre essai pour situer l'apport de Riegl dans la perspective d'une éthique de la transmission il ne s'agit pas de le tenir à l'écart d'une réflexion sur la façon dont, tout d'abord, nous recevons nous mêmes l'héritage riegléen et, à travers lui, les apories, les contradictions, le caractère ouvert, feuilleté, et inachevé du projet humaniste. Il ne saurait, cet héritage, n'être que le livret d'une nouvelle version de *Mort à Venise*.

L'amateur de patrimoine européen doit savoir qu'il doit pour une part son privilège à des destructions dont on ne cessera sans doute pas de nous faire croire que c'est cela aussi qu'il va falloir payer au prix fort. Le corps de l'homme européen doit-il être ce corps que le patrimoine, comme dans un pré-embaumement, façonne comme corps d'exception et d'excellence fait pour la domination du monde? Comment répondre à l'accusation de n'être qu'un acteur d'un projet de domination quand, derrière la silhouette désormais absente du *World Trade Center* se profilent celles du Mexico et du Cuzco du XVIème siècle? Il nous faut faire la preuve de notre capacité à déterritorialiser le projet universaliste. Il porte en lui la nécessité impérieuse de cette déterritorialisation. Seul l'accès de la "dissemblance" du monde à des modes de développement susceptible de répondre à la fuite lente et inexorable des monuments dans la nuit du temps saura "disloquer" un universalisme pour l'instant "gélifié" autour de ses prémices. Quand bien même si, avec Boïto, nous reconnaissons l'existence d'un art propre de la conservation, le devoir de transmission ne saurait se limiter à la gestion des paysages du passé. Le passage, dans le dispositif riegléen, de la valeur d'art de la "colonne" de souvenance à celle

d'actualité et, de manière concomitante, de l'absolu au relatif, est le signe même que la conscience patrimoniale ne peut-être qu'une conscience-monde, et que désir poétique. Amour des oeuvres à venir dans un espace-monde désentravé des effets de la territorialisation, insoutenable, contradictoire, de l'universalisme.

1. Ce titre, *Le temps du monument*, nous l'avions aussi entendu comme une mise en doute du fait que la meilleure manière d'éviter l'avalanche des contradictions révélées par l'analyse de la notion "objective" du temps était de concevoir celui-ci comme "forme *a priori* de la sensibilité". Doute "énorme" et qui, au-delà même de la problématique du patrimoine, nous sollicitait à envisager de mener une étude longue et instruite en profondeur de l'histoire du problème. Il nous a semblé, dans l'attente, nécessaire de clarifier certaines des raisons qui soutiennent ce doute. La "sagesse" rieglienne est d'avoir reconnu que si le monument était originairement un pari sur la durée il s'était dévoilé comme ce par quoi du temps ne pouvait pas ne pas apparaître dans les lieux du "culte des monuments". L'éternité du monument n'est-elle pas alors celle-là même du temps? Quelle que soit la manière avec laquelle nous rationalisons nos représentations du temps il ne peut se faire que celui-ci n'ait, relativement à ces représentations, aucune transcendance. Le monument est "dans" cette transcendance même; il est enlevé par elle, emportée par elle. Ce dont le monument témoigne ainsi ce n'est pas une capacité à franchir la frontière qui sépare le phénomène du noumène. Sa forme n'est pas même un schème pour le concept de formes *a priori*. Cette frontière entre phénomènes et noumène, qui semble nous retenir du côté de la forme et de la sensibilité, est aussi une frontière destinée à maintenir à distance la dangerosité du temps. Le monument vieux témoigne du caractère illusoire de la volonté de "relever" la finitude du vivant par la dénégation de l'irréversible. Derrière le phénomène, et quand bien même sommes-nous destinés à prendre conscience de l'immensité de l'inconnu, il n'y a pas de noumène. Il n'y aurait donc que des phénomènes et ces phénomènes ne peuvent absolument pas être contenus ou "domestiqués" dans des modèles réversibles. Le réel est historique : il est ce qui fait de tout ordre *observé* un état transitoire. Le réel est cette impureté que découvre une conscience non

fermée à la transcendance de l'univers. Si Dieu ne joue pas aux dés, les dés se chargent de se jouer de Dieu.

(Observons comment les hommes des sociétés démocratiques semblent avoir renversé le pari pascalien. Etant données les certitudes de la foi : création divine, immortalité de l'âme, vie après la mort on préfère parier plus ou moins secrètement sur leur caractère fictif. On ne sait jamais. Il pourrait arriver que, dans un avion en partance pour la Californie, des saints pathétiquement plus fidèles à la religion elle-même qu'au Coran se livrent à un détournement suicidaire. Au reste nous pouvons lire dans le Coran que le mulsuman, à la différence du juif et du chrétien, est précisément celui qui est fidèle au livre.)

2. Lorsque nous considérons n'importe quelle chose selon une perspective temporelle cela revient à admettre que les relations qu'il nous est permis de constater entre les éléments constitutifs de la chose, ou entre certains de ces éléments et des éléments n'appartenant pas à cette chose sont sujets au changement. Il y a quelque chose et ce quelque chose change et se modifie. Ce que nous appelons temps se fonde sur ceci que ce qui est, nécessairement, est en mouvement, d'une manière ou d'une autre. Devrions-nous restés longtemps immobiles dans un lieu où tout est également immobile nous ne pourrions pas ne pas percevoir certains de nos propres mouvements organiques. Et quand bien même serions-nous privés de cette possibilité nous ne pourrions pas ne pas éprouver ces infimes mouvements qui se font sentir en l'espèce de la fatigue et de la lassitude. La fatigue et, avec elle, la certitude de devoir dormir réintroduit ce temps et ce mouvement que nous avons chassé du lieu et même, croyions-nous, de la mécanique de notre corps.

3. Le temps a donc une "raison d'être" objective et matérielle : il y a du temps parce que ce qui est, est dans l'espace et en mouvement. De n'importe quel fragment de ce qui est nous pouvons non seulement dire comment il est ici en ce moment mais aussi qu'il est actuellement dans un état différent d'un état antérieur (qui a eu lieu) et différent d'un état

postérieur (qui aura lieu). Cet éclat de pierre au bord du torrent a d'abord été du sable et sera dans quelques centaines ou quelques milliers d'années un galet bien arrondi.

Nous savons que, quand bien même il ne nous est pas donné d'observer un changement d'état, l'état observable actuellement n'est qu'un état actuel pris entre un état antérieur auquel il succède et un état postérieur qu'il précède. Nous l'avons si souvent constaté qu'il nous est possible d'induire que tel est aussi la loi pour ces états dont je ne perçois actuellement que la constance.

Nous savons même aujourd'hui qu'à l'échelle des temps géologiques la forme actuelle des continents est une forme transitoire.

4. Supposons maintenant que nous n'observions qu'un changement périodique régulier comme, par exemple, une alternance de position ou une alternance de couleur. Le mouvement serait cyclique, régulier et monotone. Vert, orange, rouge; vert, orange, rouge. Le temps donc nous ferions l'expérience pourrait être pensé comme réversible. En faisant abstraction du vieillissement de l'observateur le temps ne serait que ces changements réguliers de couleurs. Ici réversibilité ne veut pas dire qu'il nous serait possible de remonter le temps mais que, précisément, sans risquer la folie pour avoir tenté une évasion hors de l'irréversibilité il me suffit, si je désire voir rouge, d'attendre par exemple pendant le vert ou l'orange le retour de ma couleur préférée. Nous savons qu'une telle expérience du temps serait incomplète. Feux de signalisation ou cycles saisonniers nous n'aurions là que l'expérience d'un "mi-temps". Cela change mais, toujours, cela revient au même. Le temps n'aurait dévoilé qu'une partie de lui-même. Il y a succession mais cette succession s'abolit dans une répétition strictement régulière et monotone.

5. Si l'univers était uniquement composé de tels mouvements réguliers nous ne parlerions du temps que comme d'une chose à peine entrevue. Qu'est-ce donc que ce temps qui sans cesse s'annonce et sans cesse se retire? Il était erroné de mettre en parenthèses l'observateur que nous sommes. Car même dans un monde dont l'expérience serait essentiellement celle de temporalités cycliques l'observateur à déjà

découvert ce qui fait de la mort d'un vivant à chaque fois un drame, un point de non retour où quelque chose se dénoue qui ne pourra jamais plus être reconstitué. Le temps-mouvement de cet univers serait pure apparence et nous aurions raison d'en dénoncer le caractère illusoire. Retiendrions-nous de nos actions que ce qui relève d'une forme de réversibilité comme, par exemple, le fait de pouvoir aller et venir, nous ne pourrions que constater notre impuissance à faire revivre ce qui est mort.

Les emplois du temps, en ce qu'ils accordent généralement une place prépondérante à l'organisation répétitive, atténuent par là l'intensité du sentiment de notre impuissance. Les mortels, en répétant les gestes de la taille et de la pose de blocs minéraux, ont par exemple édifié de superbes pyramides. Le temps du monument est ici un temps "accroché" à l'espace, un temps que son organisation rythmique a permis de se convertir en espace. Un temps ainsi rythmé est un temps spatialisateur. Ce qui risquait l'impuissance s'est métamorphosé en pouvoir.

6. La question qu'il ne faudrait jamais taire, dans toute recherche sur le temps, est celle des résistances qui se constituent en vue de nier sa temporalité même. Se surprendre à parler du temps comme d'une chose - nous disons "le temps" comme nous disons "la pierre" ou "le vent" - n'est pas seulement révéler un obstacle de nature épistémologique. Parler du temps comme d'une chose est bien commode pour se défendre de ce dont il est vraiment question. La suppression de cet obstacle n'est pas elle-même une garantie que nous sommes prêts à subir l'épreuve de la découverte de la temporalité du temps. La question philosophique de l'essence du temps semble au reste s'être instituée comme une énigme à résoudre dans le cadre général d'une ontologie de l'éternité. La question n'était-elle pas du même coup disqualifiée? La métaphysique elle-même ne gagnait-elle pas ainsi des adeptes à protéger l'auditeur ou le lecteur de la terreur et de l'effroi suscités par le temps? N'a-t-elle pas diaboliser le temps?

Nous soupçonnons à juste titre qu'avec le temps toutes les liaisons, combinaisons, associations, compositions finissent par se défaire. L'horizon temporel est celui de notre absolue solitude, état que nous craignons peut-être plus que la mort elle-même.

7. "Le temps" n'est pas une chose, soit. Par temps nous entendrions donc d'abord ceci, qui peut s'observer et s'éprouver, qu'il n'y a rien qui ne soit d'une manière ou d'une autre exposé au changement. Tout état de chose est provisoire.

8. Mais nous devons aussi esquisser un concept de temps. Si le temps désigne le fait de l'appartenance de toutes choses à une communauté de changement il a été possible de procéder à une comparaison quantitative entre les changements eux-mêmes. Une année désigne ainsi le laps de temps pendant lequel la terre effectue un tour complet autour du soleil. La terre change tout le temps de position mais, du moins l'a-t-on cru pendant longtemps, selon un rythme strictement régulier qui fait qu'une année désigne en réalité une série de positions ordonnées se répétant précisément d'année en année.

"Tout change".

"Il y a ce présent comme lieu de partage entre un avenir que nous attendons et un passé dont nous nous souvenons."

*"On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve".*

Tels ont été les premiers constats "empiriques" à l'origine de l'idée de temps. La conceptualisation a fait un pas en avant quand il a été possible d'établir une mesure du temps permettant la comparaison des laps de temps, des durées ainsi que des rythmes. Cette conceptualisation a été si étroitement associée au perfectionnement du calendrier en tant que celui-ci témoigne de son ancrage dans le système solaire lui-même, que parler du temps à consister à parler de ce monde dans lequel nous déployons des activités toujours plus ou moins dépendantes des variations climatiques et des durées d'insolation.

La conceptualisation du temps est cependant un processus ouvert sur la progression particulière aux différentes sciences.

8. Au fondement de la compréhension du concept de temps nous trouverions donc l'idée de l'universalité du changement. "Tout être - tout être relevant de la *phusis* - est sujet au changement. Tout état de choses, serait-il perçu inchangé pendant longtemps, n'est que transitoire." Tel serait le noyau de sens de la compréhension du concept. L'universalité

corrélative de l'extension du concept - toute chose quelle qu'elle soit est exposée à la temporalité du temps - ouvre ce concept sur les approfondissements successifs accomplis par les différentes sciences.

Les individus sursumés par le concept de temps, et qui sont "tous" les individus, ne sont pourtant pas assimilables à une foule dont les éléments seraient simplement marqués par le temps. Ces individus sont, à un certain niveau d'analyse, des espèces ou des systèmes : telle ou telle espèce par exemple. Ce que le concept pratiqué en extension nous permet de rencontrer ce sont des temporalités et des rythmes différents; des familles de temporalités et de rythmes. Ce qui fait que l'analyse n'a pas pour résultat de briser le temps lui-même - comment pourrait-on s'y prendre? - est que les temporalités et rythmes divers ont toujours, à l'intérieur d'un "grand système" - ou Totalité - quelques éléments en commun, quelques motifs d'interactions. On sait, par exemple, le rôle de l'insolation sur le métabolisme des cellules végétales. Les hommes et les pierres ont par exemple en commun de réagir, même s'ils le font de manière extrêmement différente, aux rythmes changeants de l'insolation et des pics de froid ou de chaud. Le système "terre-soleil" est cela même qui justifie que ces temporalités puissent être rapportées les unes aux autres, comparées et étudiées dans leur inter-relations.

9. Cette ouverture du concept en direction d'approfondissements régionaux - une temporalité ou un rythme donné suppose une nouvelle échelle de compréhension, échelle cependant non disjointe de ce qui permet la mise en relation de la région donnée au plus grand et au plus commode référentiel possible - ne rencontre pourtant pas en amont la limite d'un Englobant Ultime qui relierait tous les points de l'univers à un même principe de simultanéité. Nous ne rencontrons pas cette limite parce que, d'une certaine manière, nous sommes toujours déjà dehors. Il n'y a pas d'horloge ultime. "Le temps" ne désigne aucune puissance englobante ordonnatrice de simultanéité.

Ce dehors toujours déjà rencontré - qu'on songe par exemple à l'hypothèse de la météorite pour expliquer la fin de l'ère des dinosaures - est celui du caractère historique de l'univers. Cette histoire de l'univers est une des inconnues abyssales avec lesquelles les siècles à venir auront à



compter. Comme si l'essor prodigieux des sciences de la nature n'avait eu lieu que pour soulever à peine le voile sur l'immensité de notre ignorance. Mais le connu, on le sait, n'abaisse ici un peu la masse de l'ignorance que pour l'accroître davantage là-bas. Le devenir du savoir est historique : c'est comme histoire, c'est en tant qu'histoire que se constituent les nouveaux continents de l'inconnu. La physique la plus sophistiquée ne serait en ce sens qu'un portique à une histoire cosmologique, histoire pleine d'énigmes.

10. On peut dire : le cosmos est mort. Il n'y a pas d'Englobant Ultime. Cela signifie, "thermodynamiquement", que non seulement aucun système n'est rigoureusement fermé, mais qu'il n'y a pas non plus de système des systèmes qui, lui, serait clos et comme une enveloppe de réversibilité. Tout change parce que l'univers n'est en aucun cas une agglomération de régions closes et fermées sur elles-mêmes. Nous n'aurions, semble-t-il, pas à craindre une mort thermique de l'univers car certaines de ses régions pourraient connaître une dynamique néguentropique.

11. Une chose est un ensemble de choses dans un ensemble de choses. Ces ensembles forment des systèmes à l'organisation plus ou moins complexe et plus ou moins résistante. Une simple pierre est un ensemble de choses composé de molécules et de cristaux amalgamés. Mais elle est elle-même un élément dans un ensemble caractérisé par telle ou telle donnée climatique ainsi que par tel ou tel voisinage. Cet ensemble lui-même est ouvert. Nous pouvons nous faire une idée de ce qu'est le temps pour une telle pierre en imaginant ce qui lui arrive quand elle se trouve sur la trajectoire d'une météorite. Cela est possible. Cette possibilité n'est autre que la signature de la temporalité du temps. Le temps est exposition permanente à l'événement.

Cette temporalité du temps résulte du fait qu'aucun ensemble ou système n'est suffisamment clos pour échapper à ce que Riegl appelle la dissolution.

Rien n'est qui ne soit "en temps" car, compte tenu de l'ouverture des systèmes, l'état de chose le plus probable est nécessairement un état de moindre liaison ou de moindre organisation. Soit que la chose considérée,

en tant que macro-objet relatif se dégrade elle-même; soit que cette chose, en tant que micro-objet relatif, subisse les conséquences de la désorganisation de l'ensemble auquel elle est liée.

Une chose peut changer de système, quitter un ensemble pour un autre.

12. Si tout avait toujours été immobile, sans aucun changement d'état, il n'y aurait jamais eu personne pour s'interroger sur la nature du temps. On peut seulement aujourd'hui se demander avec quelque perplexité quel aurait pu bien être un tel état de chose parménidien jusqu'à la caricature.

13. Le temps est d'autant moins une chose qu'il n'est que ce qui se passe entre les choses. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'a aucune réalité objective. Il est même en un sens la réalité objective par excellence, à savoir cette forme de "l'entre" où les choses s'exposent incessamment à la transformation. S'il est forme il est trans-forme. La question est cependant de savoir comment nous nous le représentons, le pensons, le ressentons, le nommons, le décrivons. On a dit que la conscience humaine est humaine précisément parce qu'elle est conscience temporelle. L'approche phénoménologique est ici justifiée et indispensable. Par notre corps nous expérimentons ce que c'est que d'être une chose avec d'autres choses et dans des ensembles. Par notre corps nous sommes exposés à l'événement; nous sommes exposés à ce qui arrive. Comment nous nous représentons ce qui arrive? Comment vivons-nous le caractère non chosal de notre chose corporelle? Comment nous y prenons-nous pour décrire l'expérience que avons du temps?

14. Un état de moindre organisation est toujours plus probable qu'un état de plus grande organisation. (Les êtres vivants individuels sont des micro-régions de résistance temporairement victorieuse à la tendance à l'entropie; à la tendance à cet accroissement du désordre).

Cette affirmation signifie que, toute chose étant exposée aux conséquences de l'ouverture, aussi faible soit-elle, des systèmes, les états de chose se différencient selon l'ordre de succession le plus probable, à savoir l'ordre selon lequel un état plus organisé est nécessairement antérieur à un

état de moindre organisation. Autrement dit il existe une loi de la jungle des états de chose. Un état de chose trouve toujours plus fort que lui. Cet état de chose plus puissant consomme des éléments de l'état de chose plus faible et le désorganise. Si l'état de chose est par exemple le système solaire, la lumière même du soleil, qui se perd dans les confins inter-galactiques, est le signe d'un refroidissement progressif mais inéluctable du soleil. En inventant la mort des individus mais aussi la pérennité, à quelques remaniements près, du code génétique; la reproduction sexuée et la sélection des mutations les plus adaptées la vie a trouvé une manière extraordinaire de détourner l'entropie et de persévérer dans sa résistance au désordre. Mais cela ne peut avoir lieu qu'à une échelle régionale et dans une "fenêtre" physico-chimique très étroite.

Après l'effondrement d'une maison occasionné par une tornade il est difficile d'imaginer qu'un autre phénomène naturel, par exemple un tremblement de terre, puisse être en mesure, et "par hasard", de remettre cette maison dans l'état initial. L'action du système "terre" sur le système de la maison n'est pas tel qu'il puisse être en mesure de remettre en ordre le système profondément perturbé de la maison. Les modes opératoires de la construction et de l'action naturelle aveugle sont trop différents pour qu'on puisse imaginer la probabilité que celle-ci puisse imiter celle-là. La destruction n'est pas seulement un démontage, c'est aussi la destruction des éléments du montage. Elle rend tout simplement le re-montage impossible. Le grand système climatique a imposé une logique différente de celle du montage et du démontage. La destruction occasionnée par la tornade n'est pas un démontage, lequel se règle sur les principes du système constructif, mais une destruction du système lui-même. Ce n'est pas seulement la forme de la maison qui est atteinte mais aussi les conditions systémiques de sa reproduction.

La méditation sur une telle mise en ruine de la maison permet de commencer à comprendre ce que nous avons appelé la temporalité du temps. Sauf dans les régions (micro ou macro régions) de l'univers où la tendance au désordre est contredite tout état de chose, étant ouvert sur des systèmes plus étendus, ne peut pas ne pas subir une dégradation. Quand nous philosophons sur le temps nous le faisons en tant que nous sommes pris dans un enchevêtrement de systèmes ouverts. Nous vivons, nous

sentons, nous expérimentons ce qui nous arrive du fait de cette situation. La question même du temps ne peut se poser que de la part d'êtres pour lesquels cette situation a nécessairement un aspect dramatique. Nous apprenons à nager dans un fleuve qui nous emporte et contre le cours duquel nous ne pouvons rien. L'individu finit toujours par s'y noyer. Pour permettre à d'autres individus différents, et cette différence peut être infime, d'expérimenter une forme elle-même différente d'adaptation. Et d'adaptation à un état de chose lui-même différent.

15. La créativité culturelle humaine n'est pas seulement de l'ordre du remaniement ou du perfectionnement de l'arsenal des techniques de production et de défense. Elle réside davantage dans la domestication et l'endiguement, à l'échelle des groupes et de leur histoire, d'une partie du fleuve dans lequel les individus sont jetés. La transmission est cette dimension de la culture capable de résister au cours sauvage du temps. La transmission est une navigation et son absence un naufrage. La transmission d'une culture est une route navigable dans un fleuve où les individus finissent toujours par sombrer.

16. Nous pourrions développer davantage l'ordre des raisons qui rendent compte de certaines impossibilités (ou de probabilités extrêmement faibles). Il importe surtout de comprendre en quoi consiste cette irréversibilité qui affecte l'évolution de nombreux état de chose. Ce que nous nommons temps désigne cela même qui rend objectivement impossible la reproduction indéfinie et à l'identique des états de chose. L'ouverture des systèmes mène nécessairement à une transformation et à une destruction des systèmes. Les relations entre les éléments et les systèmes se modifient - par mouvements - de manière telle que, quand bien même supposerions-nous être pourvu d'une volonté résolue de restauration, celle-ci trouve des conditions qui rendent son action toujours relativement inadéquate. L'ouverture des systèmes modifie ceux-ci et c'est cette modification qui se manifeste par la différenciation des états. Et cela nous l'expérimentons. L'expérience de la modification des états de chose est première par rapport à toute représentation du temps.

Cette modification, même légère, est à chaque fois modification des conditions de production ou de reproduction des états de chose. Etant donné un état de chose, cet état de chose n'a pu exister pendant un laps de temps qu'à la condition de la disparition ou de la transformation de certains éléments. Tout état de chose brouille ainsi, pourrait-on dire, les chemins de sa restauration.

De manière plus métaphorique : un état de chose n'existe que pour ne pas être reproduit à l'identique. Le temps semble n'exister qu'au regard du fait que l'identité absolue des choses et de leurs état n'est qu'un mythe. Le temps, qu'est-ce que c'est? C'est ce que nous éprouvons par la participation de notre "naturelle corporelle" à un univers qui n'existe que comme ensemble de systèmes toujours plus ou moins ouverts et, par là, toujours sujets à transformation.

16. Il y a du temps signifie que toute identité n'est que relative et provisoire.

Tout état de chose, quel qu'il soit, se trouve après un état de chose antérieur dont il dérive partiellement, et avant un état de chose postérieur qu'il détermine également plus ou moins partiellement.

N'importe quel état est situé entre un état antérieur (même imperceptiblement) différent et un état postérieur (même imperceptiblement) différent.

Nous formulons par là l'idée que, dans le fleuve du devenir, il nous est toujours possible, et parce que nous-mêmes existons en temps, de procéder à des coupes plus ou moins fines.

C'est pourquoi le temps peut être mesuré par une mise en relation de la succession des états avec la suite des nombres. Au reste les nombres eux-mêmes sont une manière abstraite de décrire l'évolution de certains états de chose. L'état de chose peut être par exemple celui du nombre de moutons dans un troupeau. La gestion du troupeau implique que nous fassions une coupe à chaque fois que le troupeau est affecté d'un changement de nombre de moutons. Elle implique aussi que, pour permettre des évaluations, nous fassions de même des coupes abstraites à intervalles réguliers.

Au fur et à mesure des naissances et des acquisitions le nombre de moutons s'accroît. Au fur et à mesure des morts, des prélèvements ou des ventes le nombre de moutons décroît. Tenir la comptabilité relative à ce troupeau consiste alors à décrire la succession des états "nombre de moutons" en établissant une relation d'analogie entre les moutons et les nombres; entre les événements et les opérations de soustraction et d'addition. En procédant au parallèle entre la succession des états de chose les plus remarquables (ou les plus facilement observables et caractérisables) et les nombres nous finissons par établir un système de comparaison permettant d'émettre des jugements susceptibles de vérification. "Cette guerre aura duré trois ans et deux mois." "Il est trois fois plus âgé qu'elle." "Jean-Luc court presque deux fois plus vite que Paul".

17. Parler de systèmes c'est reconnaître tautologiquement qu'ils sont dotés de propriétés qui favorisent leur conservation. Tout système offre toujours une résistance, fut-elle brève, à la désorganisation. Ses liaisons constitutives sont, par nature, cela même à quoi s'attaque la tendance à la désorganisation. Cela a lieu "en temps".

18. Nous pourrions dire : un système, pour se conserver, consomme des éléments appartenant à d'autres systèmes avec lesquels il est en communication. Il y a une loi de la jungle physico-chimique et cosmologique. C'est la loi même du temps. Prigogine cite Einstein : "Pour nous, physiciens convaincus, la distinction entre passé, présent et futur n'est qu'une illusion même si elle est persistante."<sup>1</sup> Un physicien, pour être convaincu, doit-il être exclusivement un penseur de la réversibilité? Certes la neutralisation du "temps subjectif avec son accent sur le maintenant", temps qui "n'a pas de signification objective" a permis à Einstein de lever l'obstacle de la croyance en un temps-cadre absolu. Il n'y a pas de maintenant "objectif" puisqu'aussi bien, dans l'univers relativiste, il ne saurait y avoir un seul maintenant mais plusieurs quoique non simultanés... Il est vrai que, là encore, nous parlons le langage de la subjectivité.

---

<sup>1</sup> Prigogine I. *Physique, temps et devenir*. Paris, Masson 1982, page 214.

Lorsque nous disons que tous les objets de l'univers, à l'exception de ceux des "régions néguentropiques" subissaient la loi de dégradation nous n'avions pas en vue un univers ordonné selon un temps synchrone, uniforme et universel. Il est possible de décrire des états de chose à partir du principe de l'ouverture des systèmes. Mais cela ne signifie pas que l'ensemble des états de chose s'ordonnent selon un temps synchrone universel. Nous pouvons concevoir des systèmes de systèmes évoluant selon des temporalités relatives. Cela n'exclut pas la possibilité de l'émergence de régions à entropie négative.

La théorie de la relativité ne devrait donc pas faire obstacle à une conception historicisée de l'univers. Le caractère infondé d'un temps universel et synchrone ne conduit pas nécessairement à l'impossibilité d'envisager l'univers comme constitué de systèmes historique-dynamiques.

19. Les présupposés philosophiques de la physique classique ne contreviendraient pas aux principes compositionnels de nombreux monuments d'architecture. Ils sont comme des cristaux d'un idéal ou d'une utopie de réversibilité. Nous comprenons peut-être mieux pourquoi, à cette époque de toutes les révolutions et contre-révolutions, le monument est apparu comme ce qui doit être restauré. Le temps de nombreux monuments se présente à nous avec une telle force d'arrachement au temps irréversible que nous comprenons comment la restauration a pu être pensée comme une réponse culturelle naturelle et nécessaire. Les forces de résistance qui se sont opposées à ce mouvement n'en paraissent que plus significatives.

Si l'architecture est toujours une manière de convertir du temps - comme forme de notre impuissance - en espace - comme forme de nos pouvoirs - nous comprenons comment il a été possible qu'on ait pu se sentir requis par la restauration. La spatialisation architecturale du temps se vit dans ce cas comme la possibilité d'un pouvoir temporel sans limite. Ce que la construction ou l'édification a pu faire nous pouvons le refaire de "l'autre côté" de l'état originel, en aval du temps du monument.

20. L'apport de Riegl aura été décisif. Le temps du monument est complexe, il résulte d'un tressage - dans le cas de l'idéal-type du monument intégral - de trois temporalités distinctes. Il y a une polytemporalité du monument. Le culte originel du monument, c'est-à-dire ce culte rendu à ces objets qui s'exceptent du lot commun des objets transitoires, doit intégrer le principe même de sa disparition progressive et inéluctable. L'éternité du monument est l'éternité même du temps. Au-delà du mot : nous devons reconnaître dans les monuments l'impossibilité absolue de s'évader du temps. Avec la valeur de vieillissement nous sommes par conséquent conduits à transmettre cette éternité du temps en l'espèce de signes purs du transitoire et du passager. Est-ce alors l'effondrement du paradigme platonicien?

21. Il y a des restaurations nécessaires et inévitables. Des malveillances ou de coupables négligences ne peuvent en aucun cas être assimilées à des agents de vieillissement. Cependant la restauration, comme au reste le stipule une charte comme la charte de Venise, doit être l'exception et non la règle. Il y a à transmettre non seulement des objets mais aussi les gestes, les opérations, tout ce travail d'accompagnement du monument vers sa "fin sans fin". Est-ce à dire que nous pourrions attendre comme contribution à la recherche d'une issue de la crise de la transmission une initiation à une éthique du transitoire et du passager? à une éthique de la solidarité entre *passants*?

22. On sait trop bien comment les "maîtres du monde", en pariant davantage sur leur mortalité que sur leur immortalité, savent instrumentaliser la croyance en l'exception radicale et absolue de l'humanité. La destruction et la restauration des monuments risquent d'avoir encore de beaux jours devant elles. Plus, sans doute, que l'édification elle-même.

23. Par *dispositif valoriel* nous entendons un ensemble constitué par des objets, des liens sociaux, des affectss, des conduites, des pratiques dont l'unité est conférée par la valeur que le dispositif lui-même reconnaît, identifie et qualifie. En ce sens une valeur est en réalité un ensemble de faits liés. Le fait



unifiant du dispositif est celui-là même de la recherche et de la jouissance du *préférable* significatif de la valeur considérée.

24. Les monuments sont des objets-valeurs spécifiques déterminant des types de dispositifs valoriels. Un monument intentionnel, pour autant qu'il cristallise et manifeste une valeur de commémoration intentionnelle, est au coeur d'un dispositif comprenant des rites, des cérémonies, des performances verbales, des affectss, des pratiques comme, par exemple, des pratiques d'entretien. Une valeur se laisse saisir dans l'effectivité de la liaison de tous ces faits. Elle induit, par cela même, des liens sociaux et des modes de régulation de ces liens. Métaphore : le désert fait par exemple ressortir à quel point l'eau elle-même peut constituer une valeur. Un oasis, par sa structure et son organisation, est une image possible de ce que nous appelons *dispositif valoriel*. De tels dispositifs peuvent avoir en commun plusieurs faits constitutifs.

25. Le champ social est un tissu complexe formé d'une multiplicité de dispositifs valoriels. L'hypothèse de rationalité est en effet que les hommes ne s'associent que pour rechercher et jouir de "biens". L'association induit e par le dispositif valoriel peut favoriser certains individus et en défavoriser d'autres. Les dispositifs valoriels, "enchevêtrés", produisent cependant et de manière significative de l'irrationalité.

Tout dispositif valoriel peut se voir confronter à un moment socratique-nietzschéen où se pose la question de la "valeur de la valeur" qui le fonde. La fondation platonicienne de l'académie a été par exemple une proposition relative à l'aspect institutionnel d'un dispositif favorable à des valeurs intellectuelles dont la mort de Socrate a révélé le caractère subversif.

26. Les hommes peuvent rendre un culte, c'est-à-dire respecter, vénérer, adorer des symboles et d'autres êtres humains exprimant au présent et dans le présent ce qui leur apparaît susceptible de les guider vers des buts essentiels. La culture monumentale peut être mise à contribution pour satisfaire ces exigences cultuelles particulières. Des monuments intentionnels peuvent couvrir des territoires entiers et cela dans le but de

constituer une communauté fictive d'accords et d'allégeances aux formes de pouvoir en vigueur. Cette sacralisation de la "soumission volontaire", se revendiquant de la fidélité aux mots d'ordre proférés par qui se trouve en position de parler au nom de la vérité "historiale" de la communauté, légitime d'avance toute répression. Dans le dispositif valoriel du monument intentionnel le fait même de "rendre toujours présent et vivant dans la conscience" ne semble plus s'appliquer dans ce cas à quelque chose qui a eu lieu mais au présent lui-même et à l'état de chose existant. Comme si, craignant que le présent n'apparaisse dans toute son absurdité, il fallait le célébrer pour le soustraire à la critique et pour condamner d'avance tout "sabotage". La transmission se caricature comme transmission mécanique de l'état de chose présent à lui-même.

Et pourtant le culte du monument, même s'il est impossible de le séparer de l'orientation qu'une société donne à ses activités vécues au présent, c'est aussi la possibilité de "décrocher" momentanément de la "sphère de présence". L'abus monumental se signifierait ainsi par l'impossibilité de mettre en suspension notre implication dans la sphère de présence. Cette statue de Staline, si formidablement présente au milieu de la place centrale de la bourgade, occupe la place de ces monuments, qu'il faut imaginer plus humbles, et qui auraient permis de se recueillir et de célébrer la mémoire des victimes de la répression.

"Le temps du monument". "Ethique de la transmission". L'apport essentiel de Riegl est d'avoir montré en toute rigueur comment cette "sphère de présence" était peuplée de "chronosignes" qui, avec des modalités spécifiques, nous permettent d'alléger le poids de cette sphère. Des auteurs comme S. Agacinski ont eu raison de souligner qu'il existe un monumental du monument réfractaire à la légalité du *logos*. Il est cependant possible d'expérimenter comment, lors même que le message explicite du monument intentionnel nous échappe en partie, le monument lui-même ne manque pas de nous soustraire à l'illusion de la pure présence. Nous nous mettons à "penser à ..." et ce "penser à..." nous dérobe à la tyrannie de la présence. Ce "penser à..." peut rester dans l'indétermination et l'informulé. C'est peut-être notre corps lui-même qui se repose ainsi de son implication dans la "sphère de présence".

Dans le dispositif valoriel du monument intentionnel il y a place pour l'absence et le silence.

27. Si nous tenons à parler du monument - "L'architecture se tait, on fait parler les monuments"<sup>1</sup> disait Gilson - il nous est toujours possible de mettre à la discussion la question de son état originel. Du dispositif intentionnel nous passons alors au dispositif historique. Au coeur de celui-ci se trouve la volonté de savoir, volonté dont l'objet est la pleine compréhension de ce que fut le monument en tant qu'"oeuvre close et achevée de la main humaine". Riegl s'est peut-être fait l'écho du *Wissenwollen* de l'époque, en tous cas de celui qu'indigne le viollet-le-ducisme dogmatique : on n'a pas à vouloir restaurer cet état originel à même le document. Là aussi on peut être amené à contester la dérive archivistique. Mais le document-archive architectural n'est précisément pas, même s'il peut faire beaucoup parler, une réduction logocentriste. Il y a une poésie "volumétrique" d'un tel document qui vaut souvent bien des restaurations.

S'agissant du dispositif intentionnel le meilleur des cas est celui où l'activité culturelle présente se trouve orientée vers un *a eu lieu*. Nous vivons sans doute mieux "dans" la sphère de présence à pouvoir, par des "souvenances", entrer ainsi en "remémoration". La spatialité du dispositif intentionnel doit tenir compte de cette "synergie" entre la valeur de souvenance et la valeur d'actualité. Les rites eux-mêmes semblent ainsi prolonger dans la sphère de présence le corps non biologique des absents dont nous avons fait le deuil.

Il convient de souligner parallèlement combien la valeur historique, pour autant que les cas sont nombreux où l'état originel est absent de l'état actuel, implique de tension entre le monument et l'oeuvre. En architecture l'*image* brandienne est sans doute plus virtuelle que réelle. Le passage du temps ne peut en effet qu'entamer son schéma. Il n'est pas seulement producteur de patine mais aussi d'usure. Brandi, il est vrai, a trouvé une issue : l'équivalent architectural de "l'image" est le rapport, intouchable, du monument et de son site.

---

<sup>1</sup> Gilson Etienne, *Matières et Formes*, Paris, Vrin 1964, page 73.

28. Ce que nous avons appelé "paradigme platonicien" n'est autre que la conception selon laquelle les oeuvres du patrimoine constitueraient l'équivalent d'un royaume d'Idées. Mais il a fallu se rendre à l'évidence cela ne pouvait être qu'au prix exorbitant de la perte d'authenticité même de ces Idées. Des monuments peuvent bien, ça et là, faire office de repères ou de ce que Deleuze appelle la ritournelle. Mais la ritournelle, comme le monument de Valéry, est chose légère. C'est du temps dans le temps, un pli de temps, des plissures temporelles et non cette ontologie incompréhensible de la participation de ce qui devient à ce qui est.

Par la valeur de vieillissement il nous faut alors méditer sur le sens de nos actes en ce qu'ils n'ont plus aucune autre échappée que d'oeuvrer pour une transmission où la solidarité est celle d'êtres finis et de passants.

Le temps que les monuments - ces oeuvres que nous protégeons pour que nous puissions les habiter et parfois contempler - offrent à l'*esthesis* est un temps qui apparaîtra de plus en plus un temps ralenti, un temps désenchaîné de ce qui, dans cet a-monde voué à l'accélération de notre vitesse de passage, ne se noue que pour donner des gages d'efficacité.

## Bibliographie

- Abensour Miguel, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens et Tonka 1997.
- Adorno T. W., *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck 1974.
- Agacinski Sylviane, Volume. *Philosophies et politiques de l'architecture*. Paris, Galilée 1992.
- Agamben Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé 1996.
- Alain, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard La Pléiade 1958.
- Audrerie Dominique , *La notion et la protection du patrimoine*, Paris, Que sais-je? PUF 1997.
- Babelon J-P , Chastel A, *La notion de patrimoine*, Aubenas, Liana Levi 1994.
- Bachelard Gaston , *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF 1989.
- Badiou Alain , *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier 1993.
- Bailly Jean-Christophe (et collectif) *Art, mémoire et commémoration*, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Nancy/Richard Meier 1999.
- Barnett Lincoln , *Einstein et l'univers*, Paris, Gallimard/Idees 1951.
- Benjamin Walter, *Correspondance 1910-1928*, Paris, Aubier-Montaigne 1979.
- Beghain Patrice, *Le patrimoine : culture et lien social*, Paris, Presses de Sciences Po, 1998.
- Bercé Françoise , *Des monuments historiques au patrimoine du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Flammarion 2000.
- Boïto Camillo, *Conserver ou restaurer. Les dilemmes du patrimoine*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur 2000.
- Canto-Sperber Monique, *L'inquiétude morale et la vie humaine*, Paris, PUF 2001.
- Chateaubriand, Quinet et Renan, *Vu sur l'Acropole*, Paris, La Bibliothèque 1992.
- Debray Regis (sous la direction de...), *L'abus monumental?* Paris, Fayard et Editions du patrimoine, 1999.

- Derrida Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée 1993.
- Derrida Jacques, *Positions*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- Desanti Jean-Toussaint, *Réflexions sur le temps*, Paris, Grasset et Fasquelle 1992.
- Einstein Albert, *Les théories de la relativité restreinte et générale*, Paris, Bordas 1976.
- Einstein Albert et Infeld Leopold, *L'évolution des idées en physique*, Paris, Flammarion 1964.
- Elias Norbert, *Du temps*, Paris, Fayard 1984.
- Fabbri Véronique, *La valeur de l'oeuvre d'art*, Paris, L'Harmattan 1997.
- Feuerbach Ludwig, *L'essence du christianisme*, Paris, Gallimard/Tel 1992.
- Gadamer Hans-Georg, *Le problème de la conscience historique*, Paris, Seuil 1996.
- Genette Gérard, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil 1994.
- Gilson Etienne, *Matières et Formes*, Paris, Vrin 1964.
- Giovannoni Gustavo, *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Seuil 1998.
- Goethe, *Ecrits sur l'art*, Paris, Klincksieck 1983.
- Grimaldi Nicolas, *Ontologie du temps. L'attente et la rupture*, Paris, Seuil 1993.
- Hegel, *Cours d'esthétique I et II*, Paris, Aubier 1996.
- Hegel, *La raison dans l'histoire*, Paris, Christian Bourgois 1979.
- Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard 1962.
- Heidegger Martin, *Etre et temps*, Paris, Gallimard 1986.
- Heidegger Martin, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Gallimard 1985.
- Husserl Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris PUF 1983.
- Jonas Hans, *Evolution et liberté*, Paris, Rivages 2000.
- Jonas Hans, *Le principe responsabilité*, Paris, Champ/Flammarion 1995.

- Jonas Hans, *Pour une éthique du futur*, Paris, Rivages, 1998.
- Jünger Ernst, *Le travailleur*, Paris Christian Bourgois, 1989.
- Lacroix Michel, *Le principe de noé ou l'Éthique de la sauvegarde*, Paris, Flammarion 1997.
- Laïdi Zaki, *Malaise dans la mondialisation*, Paris, Textuel 1997.
- Levi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon 1955.
- Loos Adolf, *Paroles dans le vide*, Paris, Champ libre 1979.
- Liotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit 1979.
- Maldiney Henri, *Avènement de l'oeuvre*, Saint-Maximin, Théétète 1997.
- Marx Karl, *Le capital (livre 1)*, Paris, Garnier-Flammarion 1969.
- Michon Pascal, *Éléments d'une histoire du sujet*, Paris, Kimé 1999.
- Mohen Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine*, Paris, Odile Jacob 1999.
- Moore G. H., *Principia Ethica*, Paris, PUF 1998.
- Nancy Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris, Galilée 1993.
- Nancy Jean-Luc, *Les muses*, Paris, Galilée 1994.
- Nancy Jean-Luc, *Hegel. L'inquiétude du négatif*, Paris, Hachette 1997.
- Onfray Michel, *Métaphysique des ruines. La peinture de Monsu Desiderio*, Bordeaux, Mollat 1995.
- Pächt Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula 1994.
- Payot Daniel, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier 1982.
- Popper Karl, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon/Pocket 1988.
- Prigogine I., *Physique, temps et devenir*, Paris, Masson 1982.
- Prigogine et Stengers, *La nouvelle alliance*, Paris, Gallimard/Folio 1986.
- Réau Louis, *Histoire du vandalisme*, Paris, R. Laffont 1994.
- Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil 2000.
- Riegl Aloïs, *Gesammelte Aufsätze*, Wien, WUV-Universitätsverlag 1996.
- Riegl Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck 1978.
- Riegl Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, (Trad. Daniel Wiczorek) Paris, Seuil 1984.

- Riegl Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, (Trad. Jacques Boulet) Paris, In Extenso n° 3, Ecole d'Architecture de Paris-Villemin, 1984.
- Romano Claude, *L'événement et le temps*, Paris, PUF 1999.
- Ruskin John, *Les Sept Lampes de l'architecture*, Paris, Les Presses d'Aujourd'hui 1980.
- Schlanger Judith, *La mémoire des oeuvres*, Paris, Nathan 1992.
- Schlick Moritz, *Questions d'éthique*, Paris PUF 2000.
- Schnapp Alain, *La Conquête du passé*, Paris, Ed. Carré, 1993.
- Simmel Georg, *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages 1988.
- Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier 1989.
- Sloterdijk Peter, *La Domestication de l'Etre*, Paris, Mille et une nuits 2000.
- Sloterdijk Peter, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits 2000.
- Tackels Bruno, *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan 1999.
- Todorov Tzvetan, *La vie commune*, Paris, Seuil 1995.
- Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, Herman 1978.
- Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée 1989.
- Vitruve, *Les dix livres d'architecture...*, Paris, Bibliothèque de l'image 1995.