

L'introduction d'un récit
ou le cas du monument



2022, Stéphanie Deliyski

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution
(CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>)

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation
nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

L'introduction d'un récit
ou le cas du monument

Stéphanie Deliyski

Énoncé Théorique
2022

Professeur responsable de l'énoncé théorique: Christophe van Gerrewey
Directeur Pédagogique: Roberto Gargiani
Maître EPFL: Boris Hamzeian

*Je tiens à remercier toutes les personnes qui, de par leur présence,
soutien, amour, m'apportent tout ce qu'il faut dans une vie.*

Avant-propos

¹ Jean-Charles Alphand, polytechnicien, l'un des trois directeurs généraux de l'Exposition universelle de 1889, chargé des travaux. Premiers signataires: E. Meissonier, Ch. Gounod, Charles Garnier, Robert Fleury, Victorien Sardou, Edouard Pailleron, H. Gérôme, L. Bonnat, W. Bouguereau, Jean Gigoux, G. Boulanger, J.-E. Lenepveu, Eug. Guillaume, A. Wolff, Ch. Questel, A. Dumas, François Coppée, Leconte de Lisle, Daumet, Français, Sully-Prudhomme, Elie Delaunay, E. Vaudremer, E. Bertrand, G.-J. Thomas, François, Henriquel, A. Lenoir, G. Jacquet, Goubie, E. Duez, de Saint-Marceaux, G. à Courtois, P.-A.-J. Dagnan-Bouveret, J. Wencker, L. Doucet, Guy de Maupassant, Henri Amie, Ch. Grandmougin, François Bornaud, Ch. Baude, Jules Lefebvre, A. Marcié, Cheviron, Albert Jullien, André Legrand, Limbo. Texte publié dans «le Temps», le 14 février 1887.

“Monsieur et cher compatriote,

Nous venons, écrivains, peintres, sculpteurs, architectes, amateurs passionnés de la beauté jusqu'ici intacte de Paris, protester de toutes nos forces, de toute notre indignation, au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire français menacés, contre l'érection, en plein coeur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse tour Eiffel, que la malignité publique, souvent empreinte de bon sens et d'esprit de justice, a déjà baptisée du nom de «tour de Babel».

Sans tomber dans l'exaltation du chauvinisme, nous avons le droit de proclamer bien haut que Paris est la ville sans rivale dans le monde. Au-dessus de ses rues, de ses boulevards élargis, le long de ses quais admirables, du milieu de ses magnifiques promenades, surgissent les plus nobles monuments que le génie humain ait enfantés. L'âme de la France, créatrice de chefs-d'oeuvre, resplendit parmi cette floraison auguste de pierres. L'Italie, l'Allemagne, les Flandres, si fières à juste titre de leur héritage artistique, ne possèdent rien qui soit comparable au nôtre, et de tous les coins de l'univers Paris attire les curiosités et les admirations. Allons-nous donc laisser profaner tout cela? La ville de Paris va-t-elle donc s'associer plus longtemps aux baroques, aux mercantiles imaginations d'un constructeur de machines, pour s'enlaidir irréparablement et se déshonorer? Car la tour Eiffel, dont la commerciale Amérique elle-même ne voudrait pas, c'est, n'en doutez pas, le déshonneur de Paris. Chacun le sent, chacun le dit, chacun s'en afflige profondément, et nous ne sommes qu'un faible écho de l'opinion universelle, si légitimement alarmée. Enfin lorsque les étrangers viendront visiter notre Exposition, ils s'écrieront, étonnés: «Quoi? C'est cette horreur que les Français ont trouvée pour nous donner une idée de leur goût si fort vanté? Ils auront raison de se moquer de nous, parce que le Paris des gothiques sublimes, le Paris de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Rude, de Barye, etc., sera devenu le Paris de M. Eiffel.

Il suffit d'ailleurs, pour se rendre compte de ce que nous avançons, de se figurer un instant une tour vertigineusement ridicule, dominant Paris, ainsi qu'une noire et gigantesque cheminée d'usine, écrasant de sa masse barbare Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, la tour Saint-Jacques, le Louvre, le dôme des Invalides, l'Arc de triomphe, tous nos monuments humiliés, toutes nos architectures rapetissées, qui disparaîtront dans ce rêve stupéfiant. Et pendant vingt ans, nous verrons s'allonger sur la ville entière, frémissante encore du génie de tant de siècles, nous verrons s'allonger comme une tache d'encre l'ombre odieuse de l'odieuse colonne de tôle boulonnée.

C'est à vous qui aimez tant Paris, qui l'avez tant embelli, qui l'avez tant de fois protégé contre les dévastations administratives et le vandalisme des entreprises industrielles, qu'appartient l'honneur de le défendre une fois de plus. Nous nous en remettons à vous du soin de plaider la cause de Paris, sachant que vous y dépenserez toute l'énergie, toute l'éloquence que doit inspirer à un artiste tel que vous l'amour de ce qui est beau, de ce qui est grand, de ce qui est juste. Et si notre cri d'alarme n'est pas entendu, si nos raisons ne sont pas écoutées, si Paris s'obstine dans l'idée de déshonorer Paris, nous aurons du moins, vous et nous, fait entendre une protestation qui honore.”¹

Réponse de Gustave Eiffel:

«Je crois, pour ma part, que la Tour aura sa beauté propre. Parce que nous sommes des ingénieurs, croit-on donc que la beauté ne nous préoccupe pas dans nos constructions et qu'en même temps que nous faisons solide et durable, nous ne nous efforçons pas de faire élégant ? Est-ce que les véritables conditions de la force ne sont pas toujours conformes aux conditions secrètes de l'harmonie ? (...) Or de quelle condition ai-je eu, avant tout, à tenir compte dans la Tour ? De la résistance au vent.

*Eh bien ! Je prétends que les courbes des quatre arêtes du monument, tel que le calcul les a fournies (...) donneront une grande impression de force et de beauté ; car elles traduiront aux yeux la hardiesse de la conception dans son ensemble, de même que les nombreux vides ménagés dans les éléments mêmes de la construction accuseront fortement le constant souci de ne pas livrer inutilement aux violences des ouragans des surfaces dangereuses pour la stabilité de l'édifice. Il y a, du reste, dans le colossal une attraction, un charme propre, auxquelles les théories d'art ordinaires ne sont guère applicables».*²

² Eiffel répond à la protestation des artistes dans une entrevue accordée au Temps le 14 février 1887 qui résume bien sa doctrine artistique.

Cet appel formulé en 1887, par des écrivains, artistes, architectes, sculpteurs contemporains de l'époque, contre l'érection de la Tour Eiffel - monument en devenir - permet une introduction sommaire à la question du monument dans le domaine de l'architecture.

Au cours de mes années d'études à l'EPFL, et à l'aube de commencer à pratiquer le métier d'architecte, j'ai toujours été personnellement fascinée par la capacité d'un ouvrage à questionner, fédérer, dialoguer.

La Tour Eiffel, ouvrage imaginé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 ne pouvait prédire un avenir dans lequel celui-ci deviendrait symbole, icône fédératrice, outil de communication lors des manifestations *Je suis Charlie*, entre autres, survenues en 2016. Et pourtant, cette "inutile" et "monstrueuse" Tour Eiffel fait aujourd'hui partie de l'honorable parcours de touristes composé de Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, la tour Saint-Jacques, le Louvre, le dôme des Invalides ainsi que l'Arc de triomphe, lors d'une visite de Paris.

Roland Barthes, philosophe, critique littéraire et sémiologue français écrit en 1964 au sujet de la Tour Eiffel:

"Cette position rayonnante dans l'ordre de la perception lui donne une propension prodigieuse au sens: la Tour attire le sens, comme un paratonnerre la foudre; pour tous les amateurs de signification, elle joue un rôle prestigieux, celui d'un signifiant pur, c'est-à-dire d'une forme à laquelle les hommes ne cessent de mettre du sens (qu'ils prélèvent à leur volonté dans leur savoir, leurs rêves, leur histoire), sans que ce sens soit pourtant jamais fini et fixé: qui peut dire ce que la Tour sera pour les hommes de demain?"¹

¹ Roland Barthes, La Tour Eiffel, Centre national de la photographie, Editions du Seuil, Paris, 1964

L'obsession du langage, de la signification, chère à Barthes est totalement illustrée par la Tour Eiffel, monument proposant un spectacle regardé et regardant, possédant une nature d'édifice inutile et irremplaçable. Elle témoigne d'un siècle mais a la capacité de se renouveler comme monument toujours neuf. L'œuvre inimitable reproduit le signe pur, ouvert à tout temps, à toutes images, à tous sens, une *métaphore sans frein*.

On y voit les prémisses d'une architecture "iconique", la Tour Eiffel aspire à devenir le plus grand édifice du monde. Et c'est quinze ans après sa construction, que la Tour propose une expérience de voyage interne, jamais vue auparavant. C'est l'expérience qui a transformé la structure inutile en symbole. Comprendre les composantes d'une œuvre qui propose un effet, une fonction sur le spectateur, offrant un spectacle regardé-regardant, objet qui signifie quelque chose, est l'obsession que j'exerce aujourd'hui dans cet énoncé théorique.

Il serait prétentieux de prétendre que chaque bâtiment peut acquérir la même signification qu'a pris la Tour Eiffel avec le temps. Néanmoins, il est intéressant de comprendre les phénomènes qui permettent à une œuvre architecturale de délivrer un message, et ainsi simultanément, proposer un bâtiment qui répond à des critères de durabilité, dans une société qui prône l'éphémère.

Cet énoncé théorique propose une étude du monument du 20^{ème} siècle, sans prétendre exposer une analyse complète de la notion du monument, tant elle est large et complexe, mais en extrayant de textes théoriques, de projets, des principes et outils qui peuvent aujourd'hui permettre un possible ouvrage architectural qui possède une dialectique proche de l'effet que la Tour Eiffel procure à Roland Barthes.

La structure de cet essai se considère comme une intervention médicale, chirurgicale, du monument.

D'un examen préalable de l'état du monument, à un examen physique comprenant ses bases théoriques, l'énoncé démontre les problématiques auxquelles le monument est sujet.

S'en suit une intervention, injection de principes et concepts qui permettent au monument de retrouver de sa légitimité, jusqu'au réveil, abrupte, indispensable, proposant un nouveau récit qui vient stimuler l'imaginaire du lecteur.

Ainsi, la notion de monument, théorisée, expliquée, dévaluée au 20^{ème} siècle est source de questionnements personnels, retracés dans cet énoncé théorique.

Il est ici question de proposer les outils qui selon moi peuvent produire une architecture parlante, signifiante, en comprenant les possibles contradictions qui font du monument une œuvre d'un intérêt aujourd'hui minime, comme œuvre désuète.

Afin de comprendre la dévaluation du monument opérée par les architectes au cours du 20^{ème} siècle, et ce malgré des caractéristiques compositives qui peuvent selon moi acquérir une légitimité, cet énoncé théorique aura comme but de comprendre s'il est possible qu'un monument puisse obtenir une considération contemporaine, et si cela est le cas, quels seraient les possibles définitions, transcriptions, idéologies véhiculées au travers de cet ouvrage?

La structure de l'énoncé est composée de deux parties, une qui retrace la dévaluation du monument historiquement et chronologiquement, qui compose la partie écrite de l'énoncé.

L'autre partie, sur fond noir, qui mêle images et considérations personnelles, peut se lire indépendamment, ou permet de compléter les notions exposées dans la partie textuelle.

Ainsi, le lecteur a l'occasion au travers de récits, d'explications, d'analyses de comprendre la complexité de définition du monument.

Puis, il est invité, dans la dernière partie de l'énoncé à assister au premier récit, première intervention dans la conceptualisation du Projet de Master.

Le masculin est ici utilisé comme générique mais s'applique évidemment à tous genres.

05	La Tour Eiffel ou <i>un avant-propos</i>
15	Examen Préalable ou <i>une introduction</i>
17	Définitions
20	Considération actuelle
31	Examen Physique ou <i>une étude</i>
33	Le monument au début du 20ème siècle
38	Nine Points on Monumentality
40	Commentaires
58	Diagnostic ou <i>un constat</i>
59	Le monument dérivé
75	Injections ou <i>cas d'études</i>
77	du Sublime
78	de Métaphores
87	de La force collective
90	de L' art participatif
99	de L' art «pauvre»
101	de La (re)définition
103	Réveil ou <i>une ouverture</i>

<i>Le monolithe noir de Kubrick, ou l'attraction</i>	27
<i>La fascination industrielle, ou l'art de la photographie</i>	51
<i>Le signifiant énigmatique, ou l'objet dérivé</i>	69
<i>La puissance métaphorique, ou le voyage à Passaic</i>	81
<i>Le détournement, ou l'action colossale</i>	93
<i>L'intrigue, le récit, la scène</i>	105

Examen préalable

L'examen préalable consiste en une première approche au monument.

Notion évolutive dans le temps, le monument a eu plusieurs significations et destinations, condensateur social, produit culturel, œuvre dispensatrice de savoir et de plaisir, signal, œuvre d'art, lien entre passé et futur.

Avant tout essai emprunt à recourir au monument, il est important dans un premier temps de comprendre sa définition, effectuée dans l'examen préalable. Cette consultation permet une définition étymologique et mnémonique du monument, suivie d'une considération actuelle de ce dernier et de ses composantes élémentaires.

Dans le cadre de cet énoncé théorique, et d'une première intention scolaire, il est important de donner une définition étymologique au monument, notion qui a connu grande dévaluation au cours du 20ème siècle:

Définitions étymologiques et historiques ¹

¹ Centre national de
Ressources Textuelles
et Lexicales

a) Fin Xè siècle

«*tombeau*»

(*Passion*, éd. D'Arco Silvio Avalle, 35l: *Dunc lo pausen [Jesum] el monument O corps non jag anc a cel temps*), Rich. 1680 qualifie le mot de, «poétique ou de la prose sublime», Ac. 1694-1798 note que dans ce sens «il n'est guère d'usage dans le discours ordinaire»

b) 1534

«*document écrit*»

(*Rabelais, Gargantua*, chap. 56, éd. R. Calder et M. A. Screech, p.312)

c) 1636

«*ouvrage d'architecture ou de sculpture qui transmet un souvenir à la postérité*»

(*Monet*, p.371b: *Monument. Chose dressée pour la mémoire future*); 1653 (*Vaugelas, Quinte Curce, Vie et actions d'Alexandres le Grand, III*, éd. A. Courbé, p.223: *En cette contrée, le temps avoit effacé plusieurs monumens que les Poètes ont tant celebrez. On y mostroit encore la place où estoient les villes de Lyrnesse et de Thèbes*); 1690 (*Fur.: Les Pyramides d'Égypte, le Colisée sont de beaux monuments de la grandeur des Rois d'Égypte et de la République Romaine*); 1832 (*Comité des Monuments historiques d'apr. Lar. 20e*)

Le monument a donc eu comme première affectation celle du tombeau, à la fin du 10ème siècle, pour après évoluer et décrire au 16ème siècle un “document écrit”, puis prend comme forme finale de définition en 1636, un “ouvrage d'architecture ou de sculpture qui transmet un souvenir à la postérité”.

Cette première explication contribue à comprendre les différentes affectations données à un monument au cours de l'Histoire, qu'il soit de nature littéraire, architecturale ou

sculpturale, c'est un ouvrage remarquable. D'un point de vue esthétique, de par son imposante taille, et de par sa durabilité, il s'inscrit dans un contexte historique. Le monument se traduit comme un édifice commémoratif, visant à rappeler la mémoire des morts.

Le monument contient donc dans ses premières affectations, la destination de perpétuer une mémoire, ainsi, on touche à une capacité mnémonique d'un édifice (qui a un rapport avec la mémoire)², comme un procédé qui se veut fixer certains souvenirs, ou d'être plus aisément à même de les retrouver.

² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Lorsqu'on s'intéresse à la considération du monument faite par les architectes, Françoise Choay, historienne des théories et des formes urbaines et architecturales, propose une définition du monument dans *L'allégorie du patrimoine*, en 1992:

³ Choay, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Editions Seuil, 1992, p.14

“Qu'entendre par monument? En français, le sens originel du terme est celui du latin *monumentum*, lui-même dérivé de *monere* (avertir, rappeler), ce qui interpelle la mémoire. La nature affective de la destination est essentielle: il ne s'agit pas de faire constater, de livrer une information neutre, mais d'ébranler, par émotion, une mémoire vivante.”³

note: Le monument interpelle la mémoire, et si l'on s'intéresse aux édifices et aux outils développés au cours de l'Histoire qui permettent la mémorisation des choses voir *l'ars memorativa* (mnémotechnique ou mnémonique), décrit dans *The Art of Memory* de Frances A. Yates

Mais la notion de monument ne se limite pas qu'à ces considérations, dans *L'allégorie du patrimoine*, Choay présente également deux notions plus précises du monument, le monument qui possède intrinsèquement une valeur actuelle, et le monument historique, assimilé au patrimoine.

“Le monument a pour fin de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps. Le monument historique entretient un rapport autre avec la mémoire vivante et avec la durée. (...) ou bien il peut, de surcroît, en tant qu'oeuvre d'art, s'adresser à notre sensibilité artistique, à notre “vouloir d'art” (Kunstwolle): dans ce cas, il devient partie constitutive du présent vécu, mais sans la médiation de la mémoire ou de l'histoire.”⁴

⁴ *Ibid.*, p.14

La notion de Kunstwolle ici citée par Choay fait écho aux réflexions fondées par Alois Riegl, historien de l'art autrichien, qui propose en 1903 dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments*⁵, différentes valeurs qui peuvent s'ajouter à la notion de monument afin d'en établir une potentielle actualité. Les

⁵ Riegl, Alois, *Le culte moderne des monuments. Sa nature et ses origines*, Editions Allia, 2016

notions de “Gebrauchswert” (valeur d’usage), de “Kunstwert” (valeur artistique), de “Kunstwolle” (vouloir d’art) pour ne citer qu’elles, contribuent à l’injection de sens ou d’esprit dans des créations d’ordre moderne, que le monument pourrait satisfaire.

C’est la potentielle actualité qui peut être injectée au monument qui me semble ici pertinente d’être retenue.

Ainsi, cet énoncé théorique s’intéresse à la notion du monument “qui possède intrinsèquement une valeur actuelle”, et propose donc d’omettre “la médiation de la mémoire ou de l’histoire.”

Le monument comme ouvrage, destiné à délivrer des messages, ayant connu une grande dévaluation au 20^{ème} siècle, voici comment pourrait se résumer le contenu de la suite de cet énoncé. Mais avant de considérer les différentes dérives que le monument a connu, il est important d’exprimer au préalable la notion qui l’épaula, la monumentalité.

En ayant conscience que la monumentalité peut se définir comme indépendante à la notion de monument et que celle-ci pourrait faire l’objet d’une étude séparée, il m’est indispensable dans le cadre de la suite de cet énoncé de recourir au terme de monumentalité. Ainsi, je m’inscris dans les mêmes “raccourcis” qui ont pu alimenter théoriquement mon essai, tant il est rare de trouver des monuments qui n’ont pas eu recours à la dérive monumentale au 20^{ème} siècle. Cet énoncé théorique pose aussi les conditions d’un emploi de moyens monumentaux, tout en conservant la notion du monument comme foncière, comme notions indissociables l’une de l’autre.

Des différentes affectations que le monument a eu au cours de l’Histoire, il est intéressant de pointer comment ce dernier a pu être dérivé et utilisé à des fins politiques, comme édifice qui asseoit une certaine légitimité, avant de se voir dérivé en «icône».

⁶ Notions développées
dans l'examen physique
et le diagnostic

Afin d'attester de l'état actuel du monument, il est essentiel de rappeler que le monument a connu tout au long du 20^{ème} siècle une dévaluation certaine, symbole et transcription de gouvernances politiques dans la première partie du siècle, il a connu une redéfinition en 1943 par José-Luis Sert, Sigfried Giedion et Fernand Léger, notion reniée du mouvement moderne, le monument perd de sa signification dans les années 1980, et est relayé à l'état d'oeuvre patrimoniale, avant de trouver sa nouvelle définition dans l'architecture iconique.⁶

L'énoncé théorique propose une analyse des dérives du monument au cours du 20^{ème} siècle. À l'aide de quelques cas précis de l'Histoire développés dans cet essai théorique, il sera question de comprendre les différentes motivations qui ont mené au recours du monument.

Au travers de quelques mises en garde proposées dans la *considération actuelle*, je me permets de prévenir le lecteur, l'étude du monument et ses dérives n'a pas comme but intrinsèque de réintégrer des principes architecturaux aujourd'hui dépassés et qui ne répondraient pas à des préoccupations actuelles, mais bien d'identifier la capacité d'un bâtiment à créer sans cesse un discours, signifier, lier le passé au présent, le présent au futur, et de comprendre quels pourraient être les outils qui permettraient de fédérer une communauté.

Il est important d'identifier quels sont les principes, courants, qui ont permis de développer une réflexion sur le monument en architecture, et de sortir les possibles potentialités projectuelles qui permettraient à tout édifice construit aujourd'hui, de délivrer un message, de signifier.

Avant de définir quels pourraient être les outils qui permettraient l'érection d'un édifice qui aurait la prétention de retranscrire les caractéristiques d'un monument, il faut tout d'abord commencer par étudier son évolution.

Dans cet énoncé, je vais tenter d'exposer les composantes qui sont d'après moi obsolètes, mais aussi d'exposer quels seraient les éléments à injecter dans le projet d'architecture qui permettraient à l'architecte de dialoguer, fasciner, transmettre une certaine idéologie (si elle doit encore le faire).

Afin de générer des réflexions sur la place de l'architecture dans nos vies aujourd'hui, et comment le public, premier habitant-utilisateur-jouisseur des infrastructures mises en place peut être intégré dans une réflexion globale.

Afin de définir une considération actuelle du monument il est intéressant de comprendre quels sont les doutes exprimés qui l'incombent. Ainsi, la monumentalité a généré énormément de doutes et questionnements qui ont amené à un état actuel de «crise» du monument:

“La «monumentalité» est un concept dangereux à utiliser, car il a maintenant de nombreuses connotations malheureuses, de grandeur vide, d'étalage prétentieux, d'impression forcée; de sorte qu'il y a presque autant de danger à faire revivre le terme qu'à oublier la fonction importante de l'architecture.”⁷

⁷ Mumford, Lewis, *Monumentalism, Symbolism and Style*, 1949, p.173 traduit par l'auteur

Lewis Mumford, historien américain, spécialisé dans l'histoire de la technologie et de la science, écrit en 1949 une mise en garde face à l'utilisation du terme «monumentalité».

Dans un contexte de seconde après-guerre, Mumford résume en quelques sortes le courant de pensée qui prévaut pendant cette période. En effet, le recours au monument - ou à la monumentalité - ne peut à ce moment précis que traduire d'un état post-traumatique dû aux deux Guerres Mondiales qui ont ébranlé les consciences. Stratégiquement utilisé pour asseoir certaines idéologies et réel outil du pouvoir, le monument ou le recours à la monumentalité ne peut s'imaginer être actualisé. Ainsi, on ne peut qu'attester de la «dangerosité» d'emploi du terme «monumentalité».

Il avertit dans un même temps que le symbolisme, l'utilisation de principes hiérarchiques, d'expressivité esthétique, de dignité civique sont des éléments qui sont fortement capables d'être mal interprétés. Et c'est par ces outils que le monument s'est défini, entre la fin du 19^{ème} et le 20^{ème} siècle.

Ainsi, il est totalement compréhensible qu'une réelle «méfiance» se soit mise en place par le mouvement moderne, tant le monument ne se traduit (presque) uniquement que par des éléments d'ordre moraliste. Et il est encore plus compréhensible de reconsidérer le terme aujourd'hui, tant il existe un «abus monumental».⁸ La tendance dominante des architectes visant à créer une architecture iconique, dérive du monument, dans le début du 21^{ème} siècle atteste d'une variation certes discutable, mais intéressante à comprendre et à analyser, afin d'éviter de recourir aux mêmes abus.

⁸ voir article: De l'abus monumental, paru dans Les cahiers de médiologie 1999/1 (N° 7), pages 103 à 114
Anne-Marie Lecoq, Jean-Michel Leniaud, Catherine Bertho-Lavenir, Michel Melot, à propos des Entretiens du patrimoine

Lorsqu'on s'intéresse aux dérives que le monument a pu connaître, il est à mon avis légitime de se demander si le terme «monument», issu du vocabulaire français acquiert au fur et à mesure du temps une obsolescence, qui d'après moi peut

⁹ à voir dans le
diagnostic

toucher tout terme issu du vocabulaire tant, parfois, il y a une réelle demande de réactualisation de la signification des mots, en parallèle avec les progrès (ou reculs) constants de la société dans laquelle nous (êtres vivants) nous illustrons.

Malgré toutes ces mises en garde, il serait légitime de se demander s'il existe aujourd'hui une caractéristique au monument que les architectes peuvent intégrer à leurs décisions projectuelles, car l'architecture en plus d'être et de faire quelque chose, peut aussi signifier.

Ainsi, pour Mumford, si l'architecte moderne prend malgré tout la décision de recourir à la notion de «monument» ou «d'éléments monumentaux», il prouve alors qu'il a réussi à maîtriser la grammaire et le vocabulaire de l'architecture, et qu'il est ainsi prêt à dire quelque chose.¹⁰

¹⁰ Mumford, Lewis.
Monumentalism.
Symbolism and Style.
1949, p.173 traduit par
l'auteur

Si l'architecte arrive à transmettre, à générer une quelconque signification, émotion par la construction d'édifices, on pourra alors légitimer la possible utilisation du monument, mais comme nous le verrons, le monument a subi au cours de l'histoire une progression vers un mutisme total, avant de se réincarner dans les icônes. Alors, dans quelle mesure est-il possible de trouver une réelle ambition intrinsèque au monument, au sens de Roland Barthes, une injection d'une volonté alliant rêves, histoire, savoir?¹¹

¹¹ Roland Barthes.
La Tour Eiffel.
Centre national de la
photographie, Editions
du Seuil, Paris, 1964

La période analysée dans cet énoncé théorique commence au début du 20^{ème} siècle, où la demande de monumentalisation s'est démocratisée.

On a pu voir un recours à la monumentalité, dans les oeuvres, par exemple, de Hugh Ferriss, lorsqu'il propose des méga-gratte-ciel. Ces édifices avaient l'ambition de proposer d'authentiques temples d'affaire, de science et d'art.¹²

¹² Cohen, Jean-Louis.
Monuments déguisés.
« Les cahiers de
médiologie ». Gallimard
1999, pages 172

Les demandes de monumentalité se sont également illustrées dans les régimes totalitaires qui, ayant pour la première fois accès à des commandes architecturales, formulent des demandes à vocation monumentale, au travers de programmes destinés à modifier la structure symbolique des villes, grâce à la création d'ensembles urbains, de points d'intensité.

C'est certainement dès le moment où le monument est devenu l'outil de révolutions sociales et de nouvelles considérations politiques, qu'il a acquis son statut considéré comme "dangereux", et ainsi, être totalement mis de côté par le mouvement moderne.

Si l'on s'intéresse à la considération actuelle du monument proposée par Choay:

“On tempérera alors l'affirmation de la Chambre Claire selon laquelle la société moderne a renoncé aux monuments, en disant que la photographie a renoncé au monument, en disant que la photographie est une forme de monument adaptée à l'individualisme de notre époque.”¹³

On constate aujourd'hui l'importance prise par l'image, et ce sont les images qui prennent plus de sens et d'importance que le bâtiment lui-même.

On comprend qu'en plus d'une réelle méfiance exprimée par le mouvement moderne concernant le monument, il existe également une autre raison à la disparition de ce dernier. Ainsi, l'intervention de la photographie dans les vies de chacun est représentative d'un réel changement de la perception du monument, tant la société s'individualise, et tant les images prennent de l'importance, face au bâtiment lui-même.

Ainsi, le monument ne s'illustre aujourd'hui plus que par sa présence photographiée, digitalisée, position ironique, tant le monument avait comme premières vocations des valeurs mnémoniques, capable de «constater, de livrer une information neutre, mais d'ébranler, par émotion, une mémoire vivante».¹⁴

On arrive alors à une désuétude complète du monument dans les sociétés modernes, fond d'une photo Instagram, reflet du marketing d'une ville, identificateurs d'entreprises, outil consumériste, l'avenir du monument est comme brouillé.¹⁵

Bart Verschaffel, philosophe et professeur à l'université de Gent s'exprime sur l'emploi d'éléments monumentaux dans la société contemporaine:

“Le monumental est démodé dans les sociétés modernes. Bien que, dans certaines occasions, le pouvoir s'appuie encore sur la monumentalité et la distance qu'elle crée, il préfère désormais se montrer plus «informel» et plus chaleureux - si tant est qu'il veuille être représenté. L'espace de représentation s'est en grande partie déplacé d'un environnement physique vers l'espace des médias et de l'opinion publique. Cet espace informel n'est pas conçu par des architectes et ne sait pas très bien comment traiter ce que le monumental dit et signifie. Dans ce nouvel espace public, l'importance des monuments semble résider principalement dans leur aptitude à être transformés en icône et dans leur potentiel à promouvoir une «identité culturelle» ou à soutenir le marketing d'une ville.”¹⁶

Verschaffel propose dans *The monumental: On the meaning*

¹³ Choay, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Editions Seuil, 1992, p.18

¹⁴ *Ibid.*, p.14

¹⁵ à voir dans l'examen physique

¹⁶ Verschaffel, Bart, *The monumental: On the meaning of a form*, article, 1999, pp. 333-336, paru dans *The Journal of Architecture* Volume 4, Winter 1999, traduit par l'auteur

of a form, une considération contemporaine du monument. On assiste à un réel déplacement «d'un environnement physique vers l'espace des médias et de l'opinion publique». Ainsi, la qualité bâtie du monument importe peu, malgré une possible expérimentation physique de l'espace, le monument importe dans sa capacité d'être une image relatée. La signification du monument ne réside alors plus que dans son apparence.

La notion de monument ou le recours au monumental a néanmoins proposé dans l'Histoire des projets fascinants. Les oeuvres d'Etienne-Louis Boullée, architecte français, une des principales figures de l'architecture néoclassique, sont certes d'ordre utopique, mais relatent d'une réelle ambition architecturale de l'époque. Lorsqu'on les examine, on voit apparaître deux notions:¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p.335

La première est celle qui propose d'édifier un monument à vocation civique, capable d'accueillir non plus une entité royale, mais une masse, on voit apparaître une première notion d'échelle, un bâtiment prêt à accueillir la multitude. On remarque également dans les représentations qu'il fait, qu'il a recours à l'utilisation de moyens monumentaux hypertrophiés. La deuxième notion dérive de l'utilisation de moyens hypertrophiques: l'apparition du sublime. Le sublime est traduit par la présence du vide, résultat d'une utilisation d'éléments hors échelle.

¹⁸ Burke, Edmund.
Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime (traduction par l'abbé Des François de A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757), Londres Tome premier, 1765, pp.176-177

La notion du sublime peut ici être associée à celle d'Edmund Burke, homme politique et philosophe irlandais, qui qualifie le sublime comme l'émotion la plus forte qu'il puisse ressentir, elle suscite un sentiment de danger, de terreur:

“Je dis la plus forte émotion, parce que je sais que les idées de douleur ont beaucoup plus de pouvoir que celles qui viennent du plaisir.”¹⁸

Verschaffel propose une distinction entre l'utilisation du monumental et du sublime:

“Le monumental diffère également de ce qui est colossal. Les choses deviennent colossales lorsque leur monumentalité est hypertrophique, lorsque la référence à l'échelle du corps se perd. Un environnement colossal - voir Boullée, voir Speer - crée un contraste entre la pierre qui se transforme en matière et en masse, et un vide sublime. Ce vide, cet espace sans proportions, ne peut plus être rempli par un corps - fût-il royal - mais seulement par une masse de personnes.

Il demande une direction qui gouverne un corps monstrueux

et gigantesque ou une machine, et oblige le pouvoir à se transformer en technique. Le monumental, cependant, même lorsqu'il dépasse en taille les corps vivants ordinaires, est défini et mesuré par l'échelle du corps, le monumental, contrairement à ce qui est colossal, n'aspire pas au sublime."¹⁹

Ainsi, l'environnement colossal, proposé par exemple dans les œuvres de Boullée, en suscitant le sublime, est capable de générer un sentiment de dangerosité. Le sublime tend à une notion d'une infinité, en dépassant la mesure de ce qui est habituellement compréhensible.²⁰

Il faut bien évidemment avoir conscience que tout acte qui semblerait «hors échelle du corps», ou «colossal», risquerait de tomber dans des considérations d'ordre «sublime». Mais c'est bien la capacité «d'accueillir une masse», qui est ici intéressante d'être retenue.

Il est peut-être encore possible que l'architecte propose des édifices qui traduisent la capacité «d'accueillir une masse», où l'individualisme de notre époque se voit quelques instants mis de côté et propose une nouvelle manière de traduire des principes collectifs.

Aujourd'hui, des premières convulsions des oeuvres de Boullée, le monument s'est vu dérivé. Plus important que le fait «d'accueillir une masse», le monument est un objet à photographier.

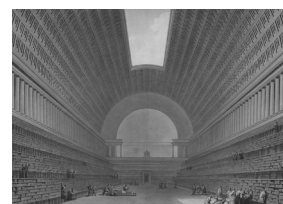
Le monument est témoin d'une société où les inégalités se creusent de jour en jour, il est actuellement nécessaire que l'architecte se positionne, et soit conscient des défis qui l'attendent.

Ainsi, grâce à l'étude approfondie du monument, on comprend ses fondements et ses possibles capacités applicables au projet d'architecture contemporain, sans jamais perdre de vue les problématiques actuelles, qui incombent notre société.

Dans l'examen physique, le monument est analysé: ses composantes architecturales qui relèvent d'une traduction politique, idéologique, font l'objet d'une mise à jour. Ce sont les différentes affectations promulguées au 20^{ème} siècle qui constituent le prochain chapitre.

La construction théorique et significative développée autour du monument est exposée, en comprenant les outils mis en place par les architectes afin de justifier l'édification du monument.

¹⁹ Verschaffel, Bart.
The monumental: On the meaning of a form, article, 1999, p. 335, paru dans The Journal of Architecture Volume 4, Winter 1999, traduit par l'auteur



Etienne-Louis Boullée
Vue intérieure de la nouvelle salle projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque du Roi, 1788

²⁰ D'après Lucan, Jacques, Précisions sur un état présent de l'architecture, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.196

Les simiens se rassemblent désormais autour d'un nouveau type de territoire, marqué par la présence architecturale d'une figure parfaitement géométrique qui définit une position et un lieu, attirant une communauté hors de son habitat de nature troglodytique. Ils sont désormais prêts, à travers ce nouvel affichage, à la conquête du monde.

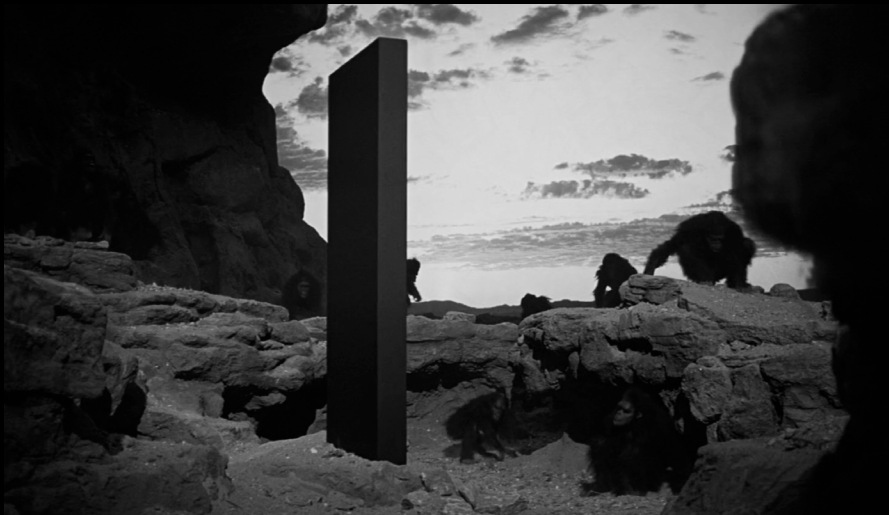
Dans le film, l'avion noir ouvre la porte à la découverte des outils. L'axe architectural vertical, juste après que les hominidés aient commencé à se tenir debout sur leurs deux pattes, a ouvert le champ de l'espace humain, une nouvelle expérience de la gravité et de la tridimensionnalité.

Le monolithe noir remplit ce rôle crucial de définir le nouvel espace où vivra l'humanité pendant quelques milliers d'années.

Il conduira les hominidés à inventer des outils, à renforcer leurs croyances communautaires et religieuses, et qui les conduira finalement à conquérir la surface de la terre, et au-delà.



2001: a space Odyssey, de Stanley Kubrick, 1968, 12:15



2001: a space Odyssey, de Stanley Kubrick, 1968, 13:03

Examen physique

L'examen physique consiste en une analyse approfondie des théories dilatées autour du monument.

Il prend sa consistance dans des définitions théoriques, qui, au cours du 20^{ème} siècle, ont été exprimées, et ont ainsi généré différentes réactions, en concordance ou en dissonance avec celles-ci, mais qui ont dans tous les cas permis un avancement de théories, pensées, principes architecturaux.

Ainsi, l'analyse théorique du monument pendant le 20^{ème} siècle permet de comprendre les problématiques que le monument se voit attribuer.

Afin de définir les premières composantes données au monument, regardons ce qu'Alois Riegl, historien de l'art autrichien, propose dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments*, écrit en 1903.¹

Sur fond d'une pensée liée à la conservation du patrimoine existant, Riegl propose néanmoins une définition du monument tournée vers l'avenir. D'après Riegl:

“La valeur de contemporanéité, comme on l'a dit, peut résulter de la satisfaction de besoins sensibles ou spirituels”. C'est l'introduction de différentes valeurs, d'usage, artistique, de nouveauté, d'art qui va permettre au monument de se définir comme actuel.

Dans un même temps, le début du 20^{ème} siècle est une période prolifique en ce qui concerne l'apparition de différents courants, avec entre autres, en 1909 l'apparition du manifeste sur le futurisme, berceau d'idées prônant “l'amour de la guerre”², puis l'apparition du mouvement d'avant-garde qui d'après Peter Sloterdijk se définit comme «la compétence permettant de forcer tous les membres d'une société à adopter une décision sur une proposition qui n'émane pas d'elle-même».³

La montée en puissance de nouvelles idéologies se fait en parallèle d'une situation encore jamais vue en Europe, où la première Guerre Mondiale ainsi que la deuxième Guerre Mondiale ébranlent les consciences de chacun, et se voient actées par la montée au pouvoir de régimes totalitaires.

Avec l'apparition de ces différents courants artistiques et politiques, on comprend que l'injection de principes d'art (*Kunstwolle*)⁴ dans les projets d'architecture se fera de manière éparse en adéquation avec les convictions artistiques, politiques de chaque courant.

D'un côté, ce sont les principes académiques définissant les composantes architecturales à cette période qui restent la pensée prépondérante pour la construction d'édifices.

D'un autre côté, on voit se forger de nouvelles pensées et théories architecturales, illustrées par les architectes radicaux, qui souhaitent trouver de nouvelles définitions et principes à injecter dans le projet d'architecture. Les architectes radicaux de l'époque s'opposent totalement aux intentions académiques et souhaitent injecter dans le projet d'architecture des principes hérités par exemple, de mouvements artistiques.

¹ Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments. Sa nature et ses origines*. Editions Allia, 2016

² Tommaso Filippo Marinetti, *Manifeste du futurisme*

³ Sloterdijk, Peter, *Metzler Lexikon Avantgarde*, Ed. Hubert van den Berg/Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, traduit par l'auteur

⁴ Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments. Sa nature et ses origines*. Editions Allia, 2016

C'est dans le contexte de profondes refontes sociales stimulé par des actes d'ordre immoral (violences, guerre), que la première moitié du 20^{ème} siècle acte d'une demande de monumentalité qui persiste et qui se renouvelle. On comprend cette demande notamment au travers de commandes des forces sociales qui n'avaient jusqu'à présent pas accès à des demandes architecturales et qui cherchent à édifier des bâtiments à vocation monumentale afin d'asseoir une certaine puissance politique idéologique.

Au travers des différentes interventions, qu'elles soient liées à la modification de la structure symbolique des villes ravagées par la guerre, de la création d'ensembles urbains ou de points d'intensité, la demande de monumentalité est initiée par le régime politique (notamment en Allemagne, en Italie et en Union Soviétique) mis en place. On voit notamment dans le mouvement d'avant-garde une élaboration de problématiques intellectuelles et de stratégies de projet très précises, à grande échelle.

Afin de comprendre les différentes manipulations inhérentes à l'érection du monument, il est peut-être judicieux de considérer les enjeux que ce dernier va jouer dans le début du 20^{ème} siècle.

Le monument ou le recours à la monumentalité s'inscrit dans différentes approches. Il est considéré comme un réel outil pour développer des projets à grande échelle qui s'inscrivent dans la suite académique dans des programmes servant à identifier des entreprises, des magazines. Il joue le rôle d'un réel symbole de réussite dans le régime démocratique.

Dans les régimes totalitaires et autoritaires, la commande d'édifices monumentaux se fait notamment dans le but d'abriter les états-major. Le recours au monumental et aux principes académiques sont également liés à une volonté de modifier la structure symbolique des villes, par la création d'ensembles urbains et de points d'intensité.

Le monument ou le recours à la monumentalité promet également la production d'ouvrages à vocation collective, qui se définissent dans certains programmes de Maison du peuple, de clubs sociaux, des programmes emprunts à proposer à la communauté un investissement du collectif pour la collectivité.

C'est dans un contexte autant incertain et motivé par différentes idéologies que le monument trouve certaines définitions au début du 20^{ème} siècle.

Afin d'éclaircir au mieux les différents recours au monument et à la monumentalité dans ces temps troubles, je propose que l'on s'intéresse à la précision proposée par Jean-Louis Cohen, historien de l'architecture et de l'urbanisme. Il propose en 1999 une nouvelle précision à la définition du monument, à l'image de ce que Colin Rowe et Robert Slutsky avaient proposé lorsqu'ils introduisaient la notion opposée d'une transparence "littérale" des espaces liée aux matériaux et une caractéristique "phénoménale" des espaces en 1968.⁵

Ainsi, de la même manière, Cohen propose une nouvelle mesure: la monumentalité manifeste, qui poursuit les visions projectuelles basées sur la théorie de l'Académie:

"manifeste, reproduisant – en les infléchissant si nécessaire et en les adaptant – les schèmes existants, et reflétant une certaine anxiété devant la perte de la continuité avec les programmes, les méthodes et les formes des monuments du passé"⁶

Ainsi que la notion de monumentalité latente, qui va plutôt trouver son essence dans les réserves que les modernes attribuent au monument:

"En concurrence avec cette attitude, les modernes des différents courants refuseront longtemps de faire des monuments.

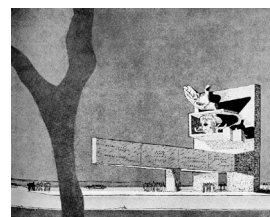
Mais ils n'en sacrifieront pas moins à une monumentalité latente, tendant par des voies détournées à répondre à une demande de monumentalité qui sera moins rejetée en tant que telle, qu'elle ne sera, en quelque sorte, défléchie vers d'autres enjeux."⁷

En ce qui concerne les stratégies mises en place pour édifier des ouvrages à intention manifeste, on voit que la doctrine conservatrice, issue de théories de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, qui prône l'axialité, la symétrie, l'intégration des arts et la rhétorique figurative fait foi lors de la conception de grands édifices à vocation publique.

⁵ Colin Rowe, Robert Slutsky, *Transparenz*, Basel/ Stuttgart, Birkhäuser, 1968 ; en français : *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1992

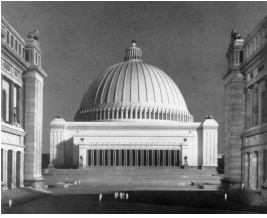


Boris Iofane
palais des Soviets de Moscou
exemple de monumentalité
manifeste, 1933



Le Corbusier
monument à la mémoire de Paul
Vaillant-Couturier
exemple de monumentalité
latente, 1938

^{6,7} Cohen, Jean-Louis,
Monuments déguisés,
« Les cahiers de
médiologie », Gallimard
1999, p. 171



Albert Speer
Germania La Capitale Rêvée Par
Hitler à La Place De Berlin, 1938

C'est notamment à ce genre de principes que les régimes totalitaires et autoritaires vont recourir. On comprend l'envie d'esthétiser la ville de manière complète, en conceptualisant différents ouvrages culturels, de production et d'habitations, afin de pouvoir générer une force communautaire, collective. Tout ceci dans un but, proposer d'asseoir la légitimité du pouvoir, et dans un sens, de crédibiliser leurs interventions. La monumentalité manifeste est le recours le plus courant dans les édifices à vocation publique dans la première moitié du 20^{ème} siècle.

⁸ voir Loos, Adolf, Ornement et crime et autres textes, Rivages Poche, 2003, composé de textes issus de *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Verlag Herold, Wien/München, 1962, Band I. *Die Potemkinsche Stadt*. *Verschollene Schriften*, Georg Prachner Verlag à Vienne, 1983. *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*, Georg Prachner Verlag à Vienne, 1988.

Lorsqu'on s'intéresse à la position des modernes qui ne souhaitent pas recourir au monument, et qui sont en constante recherche de nouveaux principes définissant leurs pratiques - bannissement de l'ornement (Adolf Loos)⁸, surface lisse, abandon de la symétrie - on peut se convaincre qu'ils n'auront pas recours aux principes de monumentalité. Pourtant, Cohen prouve le contraire:

“Les stratégies du Mouvement moderne ont été présentées par beaucoup de ses protagonistes directs et par la plupart de ses chroniqueurs comme étant fondamentalement opposées non seulement à l'architecture monumentale du passé mais aussi à la notion de monument en tant que telle. Tout ceci serait vrai, si les architectes radicaux avaient dédaigné les programmes commémoratifs et avaient boycotté résolument les concours à grand spectacle organisés à partir des années 1920 pour édifier les sièges des grands organismes de la modernité politique ou économique. Mais on sait qu'il n'en a rien été et que la préoccupation du monumental n'a pas disparu avec les problématiques éclectiques du XIX^e siècle.”⁹

⁹ Cohen, Jean-Louis, *Monuments déguisés*, « Les cahiers de médiologie », Gallimard 1999, p. 168

En effet, la pression exercée par le courant dominant est si forte qu'elle mène certains architectes modernes à infléchir leur démarche et se voir utiliser certains principes de composition académique, notamment lorsqu'on regarde ce qu'André Lurçat, architecte français, propose pour le projet de concours de l'Académie des sciences de Moscou, projet imaginé sous la pression idéologique du stalinisme. Il considère avoir surmonté la théorie du fonctionnalisme et être allé plus loin dans la construction monumentale.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 173

Giuseppe Terragni propose lui une compréhension du monument tournée vers l'avenir:

“Mais l'apport essentiel des modernes est la réflexion sur le monument pensé comme anticipation, évocation de l'avenir et non remémoration ou com- mémoration. (...) Un témoignage de la rencontre entre passé et avenir est donné par le Monumento ai caduti que Terragni réalise à Côme à partir d'une esquisse de Sant'Elia. La commémoration est potentielle, liée essentiellement à la destination sporadique du lieu à des cérémonies, mais l'édifice matérialise une anticipation de l'architecte futuriste quant aux édifices de la grande industrie.”¹¹

Ainsi, l'on constate différentes dynamiques architecturales. Le monument est témoin et outil permettant d'asseoir une autorité, ou est considéré par les «modernes» comme la possibilité d'expérimenter de nouveaux matériaux. Une réelle pression est mise sur les architectes qui doivent parfois s'infléchir aux commandes totalitaires. Ce n'est pas pour autant que les théories, émises par différents savants, ont pu voir le jour. Dans un contexte empris de doutes, les «modernes» ne savent pas exactement où se placer.

Ainsi, c'est un texte, écrit par José-Luis Sert, Fernand Léger et Siegfried Giedion, *Nine Points on Monumentality*¹², qui expose les enjeux liés à la modernité.

La période de la seconde Guerre Mondiale pose de réelles questions sur les volontés d'accéder à la monumentalité et on assiste donc à une sorte de conflits idéologiques entre introductions de nouvelles bases et préservation de principes académiques.

Ce texte, écrit en 1943 permet une nouvelle définition de la notion de monument, qui va dans un sens essayer de générer un nouveau dialogue entre architectes empris au recours de compositions académiques et les architectes «modernes», prêts théoriquement à rejeter toute notion qui se rapporterait au monument.

L'examen physique prend son essence dans l'analyse de ce texte, qui propose des commentaires concernant les neuf points exposés. Ainsi, les bases théoriques établies, il sera question de comprendre l'évolution du monument et les impasses auxquelles il s'est confronté.



Giuseppe Terragni
monumento ai caduti, Côme, 1933

¹¹ *Ibid.*, p. 175

¹² Sert, J.L., Léger, F., Giedion, S., *Neuf Points à Propos de la Monumentalité, Un Besoin Humain*, apparu en français dans *Architecture et vie Collective*, aux Editions Denoël-Gonthier, 1980

Le texte *Nine Points on Monumentality* est issu de la rencontre d'un architecte et urbaniste, José Luis Sert, d'un peintre, Fernand Léger, ainsi que d'un historien, Siegfried Giedion, en 1943 à New-York. Les trois protagonistes se sont mis d'accord sur un sujet à traiter, la monumentalité.

¹ Giedion, Sigfried, *Architecture et vie collective*, publié pour la première fois en 1956, puis traduit en français aux Editions Denoël-Gonthier, 1980

Giedion décrit dans *Architecture et vie collective*¹, le contexte dans lequel s'inscrit cette nouvelle définition de monumentalité. D'après ce dernier, le 19^{ème} siècle a fait apparaître par les représentants du goût dominant des ouvrages de pseudo-monumentalité, à l'instar d'édifices comme l'acropole d'Athènes, les cathédrales gothiques, les fantaisies géométriques des églises de la Renaissance, les places publiques de la fin du 18^{ème} siècle, édifices attribués par l'auteur au rang de monument.

En effet, les ouvrages pseudo-monumentaux considérés par Giedion répondent à ce que Lewis Mumford, historien américain, spécialisé dans l'histoire de la technologie et de la science, ainsi que dans l'histoire de l'urbanisme, a pu déclarer dans le symposium de l'*Architectural Review* dans un essai publié à part *Monumentalism, Symbolism and Style*:

² Mumford, Lewis, *Monumentalism, Symbolism and Style*, 1949, p.173 traduit par l'auteur

"Tout monument est une déclaration d'amour et d'admiration, en relation avec les buts les plus élevés qui sont communs à tous les hommes."(...) "Une époque qui dévalue les symboles et qui a oublié ce qu'ils signifient ne produira pas de monuments convaincants."²

En réaction aux dires de Mumford et tout en analysant et critiquant la place de l'artiste au début du 20^{ème} siècle, Giedion affirme:

"Cela s'applique parfaitement aux monuments produits par le goût dominant, mais ne vaut pas pour les oeuvres des artistes réellement créateurs de cette époque, les Brancusi, Antoine Pevsner, Hans Arp, Naum Gabò, Alberto Giacometti ou encore Picasso. Eux tous n'ont pas de souhait plus ardent que de pouvoir se mêler à la foule dans les rues, sur les places ou dans les parcs."³

³ Giedion, Sigfried, *Architecture et vie collective*, publié pour la première fois en 1956, puis traduit en français aux Editions Denoël-Gonthier, 1980, p.39

Le monument du 19^{ème} siècle ne répond guère aux attentes exprimées par les architectes, artistes et penseurs de la première moitié du 20^{ème} siècle. On assiste à une dévaluation du monument, et la nécessité d'établir une marche à suivre produisant à nouveau des monuments dignes d'être érigés, et répondant aux besoins de "Redonner la ville aux hommes" est

donc acté. Le souhait le plus ardent des artistes de se mêler à la foule n'est que peu présent dans les ouvrages à vocation monumentale.

Ainsi, lorsque Mumford traduit les volontés établies par Sert, Léger et Giedion, on comprend que la vocation d'un monument doit également signifier, composante inconsiderée dans l'établissement des monuments à ce moment précis:

«La meilleure façon de reformuler la thèse de Giedion serait peut-être de dire qu'il ne suffit pas qu'un bâtiment moderne soit quelque chose et fasse quelque chose : il doit aussi *dire* quelque chose.»⁴

⁴ Mumford, Lewis.
Monumentalism.
Symbolism and Style.
1949, p.173 traduit par
l'auteur

Les neuf points proposés par Sert, Léger et Giedion constituent une base de réflexion née donc d'une critique d'une pseudo-monumentalité présente au 19^{ème} siècle, et d'un certain besoin d'une nouvelle définition d'une architecture permettant de retrouver une véritable qualité collective et significative.

Je propose ici une série de commentaires, non-exhaustifs, mais qui me permettent de développer une certaine réflexion quant à la notion de monument. Ces différentes remarques, questionnements, font partie intégrante de la suite de ma réflexion qui viendra appuyer ou non certains points, et qui permettra de me forger une opinion sur laquelle me baser et me permettre de définir les actes qui à mon sens, aujourd'hui, sont légitimes d'être intégrés à la réflexion du projet d'architecture.

⁵ Point n°1

Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

*{Les monuments sont des signes que les hommes ont dressés
comme des symboles de leurs idéaux, de leurs buts, de leurs actes. Ils sont faits
pour survivre à l'époque dans laquelle ils sont nés et constituent un legs destiné aux
générations futures. Ils assurent la liaison entre le passé et l'avenir.}*⁵

Le monument comme symbole dont la définition étymologique est un signe figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème.

Le symbole comme notion faite pour survivre, imaginé et conçu afin de perdurer dans le temps, d'après Sert, Léger et Giedion. Il doit exister une notion de pérennité d'une idéologie politique, sociale, comme un besoin à se référer au passé, à l'histoire. Ici la définition de monument mentionnée par Choay qui a pour but d'avertir la mémoire est tangible et associable à cette notion.⁶

⁶ Choay, Françoise,
L'allégorie du
patrimoine, Editions
Seuil, 1992, p.14

Ce besoin de traduction du monument à un symbole est inhérente à la période à laquelle le texte a été pensé, témoin d'une volonté de retrouver un sens à la force collective, de contempler ce qui a été le signe d'une grande volonté politique, sociale. Ainsi, le symbole est fait pour transcrire un but, un acte, un idéal.

D'après moi cette notion a ses limites, symbole contemplatif, le monument ne possède (pas encore) de réelle intervention de collectivité, il risque de se restreindre à une notion contemplative.

Il est légitime de se positionner et comprendre si cette notion symbolique a comme vertu de se transformer, de s'adapter, de répondre à des besoins et des considérations actuelles, en constante évolution. La société d'aujourd'hui montre sa force dans sa capacité à se muter continuellement, avec des prises de conscience qui indiquent une réelle volonté de progrès, ainsi le symbole se doit d'évoluer avec les différentes considérations sociales, et ne peut être qu'un signe figé dans le temps que le spectateur viendrait admirer. Le symbole comme réel outil d'identification, de participation, d'investissement, et proposer une réappropriation par la collectivité qui au travers de sa présence permet l'expérimentation, l'expressivité, la génération de souvenirs.

*{Les monuments sont l'expression des besoins culturels les plus élevés de l'homme. Leur rôle est de satisfaire la volonté, toujours renouvelée dans un peuple, de traduire en symboles sa force collective. Les monuments qu'on peut qualifier de "vivants" sont précisément ceux qui expriment cette force collective.}*⁷

⁷ Point n°2
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

Lorsque Sert, Léger et Giedion introduisent l'expression des besoins culturels dans les monuments, ils souhaitent mettre en avant la perte de puissance de la notion de force collective du peuple, et attestent d'un possible désintérêt envers le monument fait par la société.

Dans Architecture et vie collective, Giedion donne comme exemple les édifices antiques grecs, générateur d'une idéologie collective très forte, malgré le fait d'être dédiés, en premier lieu, à leurs Dieux.⁸
Par le rassemblement d'une collectivité dans un édifice, l'idéologie collective a l'occasion de se rassembler, et ainsi permettre une utilisation libre d'un espace.

⁸ Giedion, Sigfried,
Architecture et vie
collective, publié pour la
première fois en 1956,
puis traduit en français
aux Editions Denoël-
Gonthier, 1980, p. 37

Aujourd'hui, il est temps d'imaginer des bâtiments qui permettent le rassemblement, un accès libre, sans considération politique, religieuse ou autre faite au préalable. Ainsi, tous les acteurs d'une collectivité peuvent se rassembler autour d'un symbole, et plutôt que de l'admirer passivement, peuvent s'imaginer participer à une quelconque réflexion sur les enjeux, climatiques, politiques, sociaux, culturels qui les entourent.

*{Parmi les époques révolues, celles qui ont donné le jour à une vie culturelle authentique ont eu le pouvoir et les moyens de créer ces symboles. Par conséquent, des monuments ne sont imaginables que dans des périodes possédant une conscience et une culture propres. Les périodes qui ont vécu sans perspective d'avenir ont été incapables de créer des monuments durables.}*⁹

⁹ Point n°3
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

Le monument devient symbole, devant répondre à une volonté sociale, qui ne laisse pas s'exposer un possible individualisme. On doit être capables de retranscrire un message actuel fort, sensé et qui laisse aussi la place à la réinterprétation. Il est important de souligner la capacité d'un symbole à rassembler, et d'évoluer d'une vision passive, admirative, contemplative à un outil capable de fédérer.

C'est ici pour moi l'exigence première d'un monument: proposer des critères de durabilité, de par la possibilité d'une transformation, dérivation faite par le peuple mais aussi comme miroir, reflet d'une société, sans cesse progressiste.

¹⁰ Point n°4
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

*{Les cent dernières années ont connu la dévaluation de la monumentalité. Cela ne signifie pas qu'on n'a pas construit de monuments, ni que des échantillons architecturaux prétendant servir d'exemples manquent. Mais les monuments du passé le plus récent - sont en fin de compte, à de rares exceptions près, des coquilles vides. Ils n'expriment en aucune manière l'esprit ou le sentiment collectif de leur temps.}*¹⁰

En complément aux critiques exprimées envers la pensée générale du 19ème siècle, Sert, Léger et Giedion ont été amenés à constater une dévaluation de la monumentalité, "car aucun architecte ne s'est attelé à construire des monuments qui traduisent de la force collective du peuple".

Le résultat sans équivoque est donc une dévaluation de monumentalité, et la question de légitimation effective d'un monument peut alors se poser. La traduction de la force collective est le seul critère obligatoire au monument.

Des différentes dérives que l'Histoire a fourni, on a pu voir une dévaluation totale du monument, passant de symbole idéologique, politique et social en 1943 à se résumer à un fond de photographie, aujourd'hui.

Cette dévaluation comme précédemment démontré est aussi exprimée par Choay, et est aujourd'hui actée dans la production-même d'édifices architecturaux.

Quelle peut être la valeur actuelle du monument? A-t-elle encore raison d'être? Si oui, sous quelle forme se caractérise-t-elle? Et si le monument pouvait amener des réponses actuelles aux dérives et nécessités écologiques, politiques et sociales du 21ème siècle? Le monument ne se résumerait plus qu'à un symbole qui rassemble, mais pourrait acquérir une nouvelle légitimité, celle d'engager. Ainsi, le monument ne peut être dévalué, mais réévalué à différents niveaux, que chacun peut définir comme légitime, peu importe sa culture, son ethnie, son orientation sexuelle, sa religion, etc.

voir examen préalable

*{Cette décadence et ce mauvais usage de la monumentalité expliquent pourquoi les architectes se méfient des monuments. L'architecture contemporaine a dû, comme la peinture et la sculpture modernes, parcourir une voie hérissée de difficultés. Elle a commencé par résoudre les problèmes élémentaires posés par les constructions utilitaires: habitations sur un espace restreint, écoles, immeubles à usage de bureaux, hôpitaux. Aujourd'hui, les architectes sont d'accord pour dire que des bâtiments ne peuvent plus être conçus comme des unités isolées, mais qu'il faut, au contraire, les intégrer, dans une planification plus vaste, à l'échelle de la ville. Entre l'architecture et l'urbanisme, il y a aussi peu de frontière qu'entre une ville et la région qui l'entoure. Entre elles, les relations de réciprocité sont indispensables. Et dans les plans concernant de telles étendues, les monuments mettent un accent particulier.}*¹¹

¹¹ Point n°5
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

La méfiance née des architectes pour le monument n'est que résultante, d'après moi, d'une connotation négative du sens donné à ce dernier. Témoin commémoratif, appel à des souvenirs sombres de l'histoire, moralisateur, son intention peut parfois glisser au travers des mains de l'architecte, et de ceux qui le côtoient. Et pourtant, on ne peut nier une action opérée par les architectes du mouvement moderne de s'illustrer par la construction de nouveaux monuments, des monuments déguisés. D'après Cohen, on retrouve la notion de monuments déguisés dans des exemples du Mouvement moderne, comme dans les gratte-ciel américains:

“La monumentalité est une donnée fondamentale dans le processus d'élaboration et de dissémination des gratte-ciel américains. Fortement liée à des pratiques financières et commerciales, l'émergence des grands immeubles dans le bas de Manhattan n'en est pas moins fondée sur une stratégie symbolique d'identification des entreprises.”¹²

¹² Cohen, Jean-Louis,
Monuments déguisés,
« Les cahiers de
médiologie », Gallimard
1999, p. 170

Ainsi, le symbole change d'affectation, auparavant témoin d'une idéologie politique et sociale, il est désormais outil de démonstration de réussite économique, comme des temples des affaires, d'art, de la science au travers de l'érection de tours, par exemple.

*{Nous sommes au début d'une nouvelle étape de ce développement. Les modifications apportées par l'après-guerre dans toute la structure économique des Etats entraîneront, dans les villes, une réorganisation de la vie collective qui, jusqu'à présent, a été négligée.}*¹³

¹³ Point n°6
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

{Si des édifices sont créés pour exprimer la conscience sociale et la vie collective d'un peuple, celui-ci exigera qu'ils ne soient pas simplement fonctionnels. Il demandera que ce soit tenu compte, dans leur construction, de son besoin de monumentalité et d'élévation de l'âme. Nous sommes à même de satisfaire cette exigence, grâce aux nouveaux moyens d'expression dont nous disposons, mais ce n'est pas une tâche facile.

Les conditions suivantes devront être remplies: un monument qui fait appel aux efforts réunis de l'architecte, du peintre, du sculpteur et de l'autorité régionale de planification exige une étroite coopération de tous les participants. Depuis plus d'un siècle, cette coopération fait défaut. Les architectes modernes, dans la grande majorité des cas, n'ont pas été initiés à cette forme de travail intégré. On ne leur a pas confié des tâches comportant l'édification des monuments.

*Les hommes qui gouvernent la nation et défendent ses intérêts peuvent être brillamment doués dans leur spécialité, mais dans le domaine de l'art ils représentent le goût dominant. Tout comme l'homme de la rue, ils sont victimes du divorce actuel entre les méthodes de la pensée et les méthodes du sentiment. Chez les hommes politiques et les représentants des pouvoirs publics, la formation du goût est, hélas! le plus souvent peu poussée. Elle continue à s'alimenter aux pseudo-idylles du 19ème siècle. C'est la raison pour laquelle ils sont incapables de reconnaître les tempéraments créateurs de notre époque, les seuls pourtant qui soient en mesure de concevoir les monuments et les bâtiments publics susceptibles d'exprimer sur un ton nouveau, au coeur de nos villes, l'âme de notre temps.}*¹⁴

¹⁴ Point n°7
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans *Architecture et vie
Collective*, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

Propre à l'époque à laquelle s'inscrit l'écriture de ce manifeste, une vision prônant une reconstruction des villes quasi-totalement détruites par la guerre permettrait de construire des nouvelles villes, aux intentions idéologiques claires, qui sauraient mettre en avant la construction de monuments.

Ainsi, on retrouve également ce noyau d'idées lors du développement d'une vision issue du réalisme "socialiste" en Union Soviétique.

Pour autant, si l'on considère que les villes aujourd'hui édifiées ne seront que peu influencées par une tabula rasa ou autre acte destructeur pour encore quelques années, si le monument a encore une quelconque légitimité, il doit pouvoir s'inscrire dans un contexte existant, dialoguer avec ce qui l'entoure, afin que chacun puisse se référer et s'engager dans la constitution du monument.

De la méfiance des architectes, le monument s'est donc vu donner une nouvelle qualité, celle d'exprimer la conscience sociale et la vie collective.

La coquille vide n'est pas le reflet d'une bonne mise en forme du monument. Les programmes, injectés au monument, générant sa consistance, peuvent transmettre des valeurs d'engagement et de collaboration entre individus, dans un but permettant au peuple de s'exprimer. Comment générer un sentiment d'appropriation lors du processus de création, qui permet d'engager un investissement possible de chacun, telle est la donnée du monument contemporain.

Ainsi, des performances où l'engagement de la collectivité est demandé permettent d'envisager une nouvelle clé de lecture définissant un monument. Il n'est plus artefact et témoin d'une société précise et générée par une révolution, comme élément inerte, mais bien un objet en constante évolution, accueillant des affectations programmatiques à nature collective.

*{La situation des monuments doit être prévue dans les plans. Cela sera possible lorsqu'une nouvelle planification du centre de nos villes sera entreprise sur une grande échelle et lorsqu'elle comportera la création d'espaces dégagés aux endroits où règne actuellement le chaos. Dans ces espaces dégagés, l'architecture à caractère monumental trouvera une place à sa mesure. Les bâtiments pourront alors s'épanouir car - comme les arbres et les plantes - ils ne sauraient s'entasser sur un espace restreint. C'est alors seulement qu'on verra naître de nouveaux centres de vie collective.}*¹⁵

¹⁵ Point n°8
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans Architecture et vie
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

Suite et fin d'une vision, le plan urbain issu d'une tabula rasa préalable, permet au monument d'acquérir un emplacement de choix dans l'organisation de la ville.

En pleine crise identitaire, la ville d'aujourd'hui ne répond plus aux besoins de logements à prix corrects mais la spéculation ambiante mène à une gentrification regrettable de nos villes. Exode de populations, accueil de nouvelles entités riches, aujourd'hui l'architecture ne répond qu'insatisfaitement à une problématique grandissante.

Réaffectation, réhabilitation ainsi que nouvelle construction font partie intégrante d'une nouvelle équation qui permettra à la ville de répondre dans le futur aux besoins de chacun, mais sans pour autant dévaluer ses caractéristiques propres. Il faut alors pouvoir générer, endiguer des nouveaux groupes de population à s'exprimer.

Gillo Dorfles, critique d'art, peintre et philosophe italien résume bien la vision d'établissement du monument dans l'organisation urbaine:

¹⁶ Dorfles, Gillo, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, Gabriele Mazzota editore, Milan, 1968, p.85

“Le monument est très souvent, même dans les meilleurs cas de statuaire antique, non seulement une représentation iconographique, mais aussi une sorte de centre d'équilibre des forces de l'urbanisme, qui convergent en un point donné et veulent y trouver une zone privilégiée où il soit possible de s'ancrer.”¹⁶

¹⁷ Point n°9
Sert, J.L., Léger, F., Giedion, S., *Neuf Points à Propos de la Monumentalité, Un Besoin Humain*, apparu en français dans *Architecture et vie Collective*, aux Editions Denoël-Gonthier, 1980

*{Des matériaux modernes et des techniques nouvelles sont à notre disposition. De nouvelles manières de construire et des matériaux de toute sorte attendent que nous les utilisions. Des éléments mobiles peuvent modifier sans cesse l'aspect des constructions. Ces éléments mobiles créent des ombres qui changent continuellement pour peu que le vent ou un système mécanique les entraîne; ils peuvent ainsi devenir sources de nouveaux effets architecturaux. Durant la nuit, des couleurs et des figures peuvent être projetées sur de vastes surfaces. De telles projections peuvent servir à la publicité et à la propagande. Dans les constructions futures, ces surfaces seront prévues et intégrées à l'ensemble architectural. Aujourd'hui, nous n'avons qu'un chaos de réclames. Les larges surfaces animées ainsi que l'utilisation de la couleur et du mouvement dans un nouvel état d'esprit ouvriront aux peintres de fresques et aux sculpteurs des domaines encore inexplorés. Des éléments naturels tels que les arbres, les plantes, l'eau, etc., compléteront le tableau. Nous pourrions rassembler la totalité de ces éléments: pierres qui furent toujours utilisées, matériaux nouveaux qui appartiennent à notre époque et couleurs dans toute leur intensité, elles qui furent si longtemps négligées en architecture. Le paysage sorti de la main de l'homme serait intimement imbriqué dans la nature. Il en naitrait alors une vaste et nouvelle image globale semblable à celle que nous a révélée l'avion. Un hélicoptère planant dans l'air calme pourrait la faire se déployer sous nos yeux. Dans ces conditions, l'architecture monumentale reviendrait à ses sources originelles et recouvrerait son contenu lyrique. Par de telles réalisations, l'architecte et l'urbaniste auraient accès au même niveau de liberté et de puissance créatrice que celui auquel la peinture, la sculpture, la musique et la poésie se sont hissées durant les dernières décennies.}*¹⁷

La constante évolution de moyens techniques ne peut qu'être acteur dans la conception du monument, du musée, de la coopérative, de tout édifice, et ainsi acquièrent le statut de témoins d'un développement technique en constante évolution. Il faut aujourd'hui conjuguer économie de moyens et mise en place de bâtiments qui sauraient répondre aux problématiques

domestiques actuelles, par exemple. Du contexte social et économique planant dans le système capitaliste dans lequel nous vivons, il est irresponsable d'imaginer une quelconque construction qui ne répond pas aux problématiques d'aujourd'hui.

Il pourrait donc être intéressant de répondre à des caractéristiques de flexibilité, et permettre de créer une scène, domestique, du travail, de la culture, de l'éducation qui laisse une place importante au lyrisme inhérent de chaque acteur de cette vie.

Dans un premier temps, il est intéressant de comprendre ce que Sert, Léger et Giedion, au travers du texte *Nine Points on Monumentality*, souhaitent établir comme nouvelles dispositions, pour la bonne mise en place de leur théorie.

La *tabula rasa*, premier acte fondateur d'une reconstruction complète des villes permettrait au monument de trouver une position dans la ville:

"La situation des monuments doit être prévue dans les plans. Cela sera possible lorsqu'une nouvelle planification du centre de nos villes sera entreprise sur une grande échelle et lorsqu'elle comportera la création d'espaces dégagés aux endroits où règne actuellement le chaos. Dans ces espaces dégagés, l'architecture à caractère monumental trouvera une place à sa mesure."¹⁸

Ainsi, dès lors que la seconde Guerre Mondiale sera terminée, il sera possible d'imaginer de nouveaux plans urbanistiques qui permettent une mise en situation du monument.

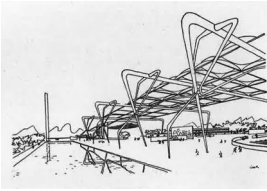
Sert, Léger et Giedion ne souhaitent pas une simple réhabilitation de l'édifice monumental, mais voient bien dans la capacité du monument à prétendre à une traduction de la force collective du peuple. Ainsi, le monument prend son essence dans l'expression d'une conscience sociale et de la vie collective.

Le monument est un symbole, retranscription d'idéaux, d'objectifs, et d'actions, il doit cependant d'après moi être injecté par une capacité à rassembler, engager.

Le symbole n'est pas qu'élément contemplatif, malgré des possibles caractéristiques introspectives, ou capable d'ébranler, mais également capable d'engager une force collective.

¹⁸ Tiré du Point n°8
Sert, J.L., Léger, F.,
Giedion, S., Neuf
Points à Propos de
la Monumentalité,
Un Besoin Humain,
apparu en français
dans *Architecture et vie*
Collective, aux Editions
Denoël-Gonthier, 1980

Le monument doit pouvoir dialoguer, transmettre. Ainsi, il se doit d'être composé d'éléments qui lui assurent une pérennité. De ce fait, une réelle conscience de ce qui est construit se développe. Le monument comme symbole d'éternité, qui se permet de défier le temps qui passe. Ainsi, une constante valeur lyrique est injectée par l'habitant-jouisseur-utilisateur, qui découvre à chaque nouvelle visite, de nouvelles métaphores.



Louis I. Kahn, «Tubular forms»
for a Civic Center, 1944

Ainsi, les éléments constitutifs du monument se traduisent par un emplacement juste et planifié dans la ville, en faisant recours à une préalable *tabula rasa*, le monument se trouve, comme dans les persées exercées par Hausmann à Paris, dans l'axe de grands boulevards, qui permettent d'être facilement identifiés. L'injection d'une composante qui selon moi est essentielle et se doit d'être plus profondément étudiée: le recours à la conscience sociale et l'implication de l'édifice dans une dynamique collective.

Dans la période dans laquelle s'inscrit la rédaction de ce texte, il est possible d'opposer à cette réflexion celle de Louis I. Kahn, architecte américain s'étant illustré dans la conception d'oeuvres à vocation collective et l'utilisation du béton apparent: "La monumentalité en architecture peut être définie comme une qualité, une qualité spirituelle inhérente à une structure qui donne le sentiment de son éternité, qu'elle ne peut être ajoutée ou modifiée."¹⁹

L'étude et l'utilisation du système structurel, chères à Kahn, est prépondérante dans sa réflexion et se retrouve dans l'expression d'utilisation de matériaux contemporains, de l'acier au béton armé, du plastique au verre structurel. Ainsi, la qualité spirituelle inhérente qui donne un sentiment d'éternité, ne dépend pas d'affectations symboliques, politiques ou sociales, mais se lit dans la structure même de l'édifice.

On comprend alors que pour Kahn, la monumentalité en architecture se produit grâce à l'introduction d'éléments structurels qui répondent au nouveau potentiel proposé par les nouveaux matériaux:

"Kahn a à dire sur l'architecture grecque, romane ou gothique, concernant l'utilisation des matériaux en fonction de leur résistance et des systèmes structurels de ces différentes époques, révèle une vision centrée sur l'évolution de la construction, à la manière d'Auguste Choisy – le nom de l'auteur de l'Histoire de l'Architecture est mentionné

¹⁹ Louis I. Kahn,
«Monumentality », in
Paul Zucker (éd.), *New
Architecture and City
Planning*, New York,
Philosophical Library
Inc., 1944,
pp. 577-588.

dans la contribution de Kahn. L'objectif de la référence à l'approche théorique de Choisy est de définir le concept d'une monumentalité contemporaine à partir du potentiel de nouveaux matériaux. Pour pouvoir donner forme à la monumentalité par la seule structure, Kahn doit bouleverser tout type de section encodée dans les manuels de construction par les règles de la statique et de la fabrication industrielle des éléments individuels."²⁰

²⁰ Gargiani, Roberto.
Louis I. Kahn exposed
concrete and hollow
stones 1949-1959, EPFL
Press, Routledge, 2014

La structure comme seul vecteur de monumentalité, qui propose une lecture lyrique, sentimentale, éternelle de l'œuvre.

La question du sens civique de la monumentalité abordée dans le livre où paraît l'essai de Kahn, propulse à mon sens l'utilisation d'éléments monumentaux dans un registre qui relève d'une actualité contemporaine²¹, et qui permet aux bâtiments de trouver une réelle signification dès leur conception. On voit dans les projets de Kahn la création de grands édifices collectifs à caractère monumental.

²¹ Dans :
«Monumentality », in
Paul Zucker (éd.). *New
Architecture and City
Planning*. New York,
Philosophical Library
Inc., 1944,
pp. 577-588.

La notion de monument peut se voir ici justifiée comme possible érection d'éléments collectifs, qui prendront avec le temps des valeurs attribuables au "monument" ou au "monumental", car ils seront en dialogue constant avec une possible attribution actuelle opérée par la collectivité. Ainsi, la structure devient symbole signifiant d'une collectivité, cette notion possède à mon sens un potentiel de capacité projectuelle intéressant.

Malgré l'intention promulguée par Sert, Léger et Giedion de définir ce que pourrait composer la monumentalité, on assiste à une dévaluation de l'utilisation de moyens monumentaux. La période du second après-guerre impose une réflexion nouvelle (due à la destruction parfois totale des centres) quant à la préservation des monuments historiques, et provoque chez les acteurs du mouvement moderne une prise de conscience concernant ceux-ci. Dorénavant, plutôt que de s'illustrer dans des actes de refus, ils proposeront une «mise en valeur» des monuments historiques grâce à leurs interventions d'ordre «destructeur»²² dans la ville.

²² D'après Choay,
L'allégorie du
patrimoine, p.94

Au cours du siècle, le monument ou le recours à la monumentalité se voient dérivés dans de nouvelles formes, qui ne souhaitent pas recourir à une idéologie politique, mais plutôt s'inspirer de mouvement artistique, comme le Pop-Art



Caesars Palace, enseigne élargie,
Las Vegas, 1977

²³ Cohen, Jean-Louis,
Monuments déguisés,
« Les cahiers de
médiologie », Gallimard
1999, p. 181

et des éléments de l'industrie aérospatiale, chez le groupe Archigram, pour ne citer qu'eux.

La monumentalité latente se voit donc dérivée et propose des édifices qui vont rythmer le paysage architectural, dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle.

La monumentalité manifeste se voit abandonnée des architectes. En effet, celle-ci n'a pu que souffrir de l'utilisation qu'elle s'est vue faire par les régimes totalitaires.

Et c'est le manifeste du mouvement moderne qui réfute tout recours aux principes académiques, composantes de la monumentalité manifeste, qui fait foi dans le contexte après-guerre.

Ainsi dans un contexte d'après-guerre post-traumatique, on peut constater un désintérêt croissant promulgué par les architectes, dans la suite du 20^{ème} siècle.

Les architectes s'éloignent donc de l'utilisation du terme «monument» et c'est Cohen qui exprime dans quelles situations limites le monument s'illustre désormais:

“C'est dans des situations limites, qui sont celles du kitsch extrême ou du silence extrême, que la monumentalité manifeste se survit désormais. Il est assez piquant de noter que c'est aujourd'hui à Las Vegas, ville considérée à juste titre comme un laboratoire des nouveaux rapports entre architecture et communication visuelle, qu'elle a trouvé son dernier souffle entre le Caesar's Palace et le MGM Grand, qui font allusion respectivement à la grandeur romaine et à la démesure égyptienne.”²³

Il est alors essentiel de comprendre pourquoi et comment le monument répond au diagnostic énoncé par Cohen, et s'illustre désormais dans des situations limites de “kitsch extrême” et de “silence extrême”.

La suite de l'histoire du monument s'établit dans le *diagnostic*, qui a pour but de démontrer, dans la deuxième partie du 20^{ème} siècle ainsi que dans les bâtiments iconiques, dérivés du monument, du début du 21^{ème} siècle, la signification que le monument-ou le recours à la monumentalité s'est vue attribuer.

La fascination industrielle, ou l'art de la photographie

Roland Barthes à propos de la Tour Eiffel:

“Cette position rayonnante dans l’ordre de la perception lui donne une propension prodigieuse au sens: la Tour attire le sens, comme un paratonnerre la foudre; pour tous les amateurs de signification, elle joue un rôle prestigieux, celui d’un signifiant pur, c’est-à-dire d’une forme à laquelle les hommes ne cessent de mettre du sens (qu’ils prélèvent à leur volonté dans leur savoir, leurs rêves, leur histoire), sans que ce sens soit pourtant jamais fini et fixé: qui peut dire ce que la Tour sera pour les hommes de demain?”

Matthew Biro à propos de Bernd&Hilla Becher:

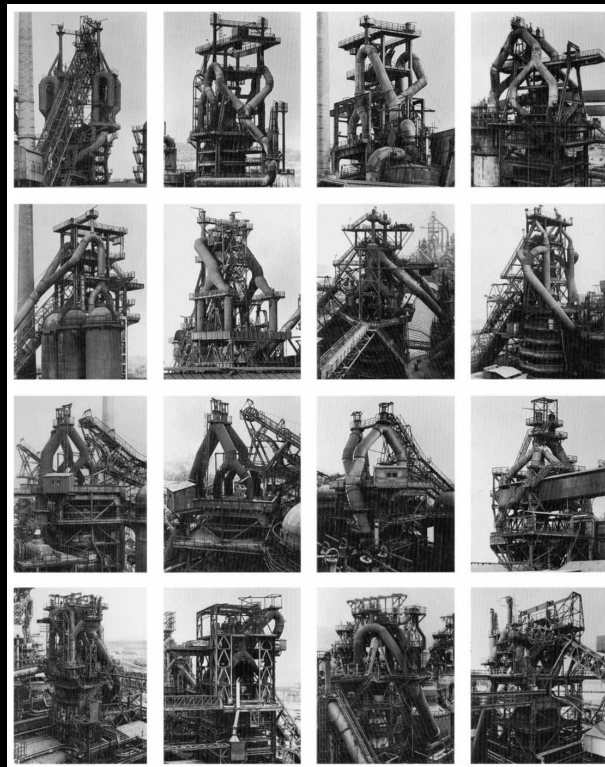
“L’éclairage est uniforme et diffus, le contraste est réduit pour donner à toutes les parties de la structure un poids et un impact similaires, et l’arrière-plan est minimisé pour diriger l’attention du spectateur sur l’architecture elle-même la forme iconique et son lien indiciel avec une construction spécifique existant à un moment particulier de l’histoire.”

Roland Barthes, La Tour Eiffel, Centre national de la photographie, Editions du Seuil, Paris, 1964

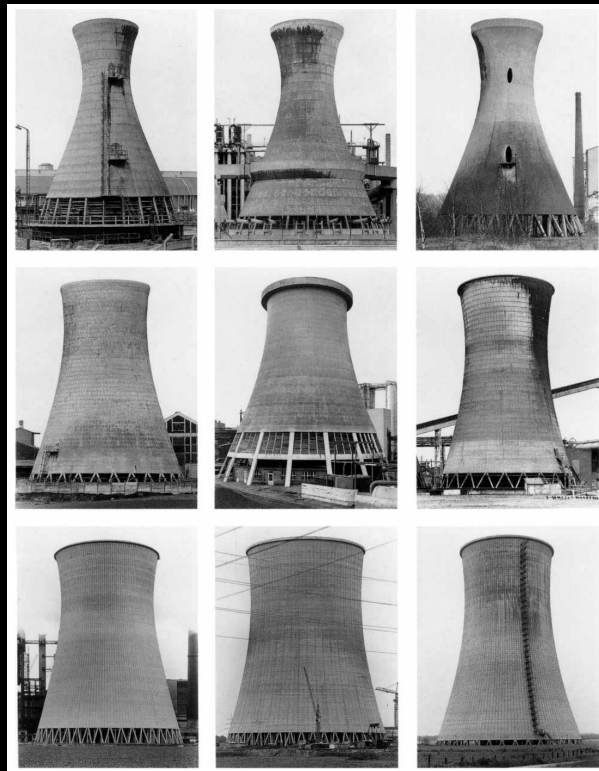
Biro, Matthew, From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky, History of Photography



Étapes de construction de la Tour Eiffel, 1887-1889



Bernd et Hilla Becher, Typologie des grilles des hauts fourneaux



Bernd and Hilla Becher; Typologie des tours de refroidissement

Diagnostic

Après les deux Guerres Mondiales ayant provoqué un réel "état de choc post-traumatique", il est intéressant d'identifier les variantes, dérives, que le monument a connu.

La notion de monument se voit attribuer des nouveaux qualificatifs dans la deuxième moitié du 20ème siècle. Il est question de comprendre comment le monument, autrefois, symbole politique, idéal, se voit dévalué. C'est au travers de trois notions, le "silence", le "kitsch" et "l'icône" que le diagnostic s'opère.

“C’est dans des situations limites, qui sont celles du kitsch extrême ou du silence extrême, que la monumentalité manifeste se survit désormais. Il est assez piquant de noter que c’est aujourd’hui à Las Vegas, ville considérée à juste titre comme un laboratoire des nouveaux rapports entre architecture et communication visuelle, qu’elle a trouvé son dernier souffle entre le Caesar’s Palace et le MGM Grand, qui font allusion respectivement à la grandeur romaine et à la démesure égyptienne...”¹

Le monument ne peut se traduire que par ses situations limites, “de kitsch” et “de silence”. Cohen propose un diagnostic dur mais nécessaire du monument.

En effet, lorsqu’on s’intéresse aux considérations émises, par exemple, par Gillo Dorfles, critique d’art, peintre et philosophe italien en ce qui concerne le monument, il ne dépeint qu’un constat: le monument est *kitsch* (comme écrit dans *Kitsch: The world of bad taste*).

Si l’on s’intéresse à la définition de *kitsch*, elle peut être premièrement vue par Jo Turney:

“Par exemple, le *kitsch* est défini comme les versions «inauthentiques», sentimentalisées, érotisées et historicisées de la haute culture qui existent comme moyen d’éloigner le public de l’art et, en particulier, de l’avant-garde.

Ce phénomène s’est produit par le biais d’un processus de réappropriation, qui consiste à sortir une forme de haute culture de son contexte et à la retravailler sous une forme simplifiée et sentimentalisée ; tout ce qui ne peut être considéré comme du «bel art» est donc dérivé.”²

ou:

kitsch: Subst. masc. sing. Caractère esthétique d’œuvres et d’objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l’inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité.³

Le monument, autrefois réel symbole d’une possible transcription idéale d’une société est désormais emprunt à du “mauvais goût” ou témoigne de la “médiocrité”.

C’est le processus de réappropriation, exercé par les autorités au pouvoir, rendent le monument, et tout autre acte *kitsch*.

¹ Cohen, Jean-Louis, *Monuments déguisés*, « Les cahiers de médiologie », Gallimard 1999, p. 181



Série d’objets kitsch

² Turney, Jo, reviews *Kitsch: The world of bad taste* by Gillo Dorfles, article paru dans *Home Cultures*, 2015, traduit par l’auteure



Série d’objets kitsch

³ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales

⁴ Dorfles, Gillo, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, Gabriele Mazzota editore, Milan, 1968, p.85

⁵ *Ibid.*, p.85

Dorfles exprime la dévaluation du monument comme une impossibilité d'adaptation à l'époque moderne:

“À un certain moment de l'histoire, tout monument a commencé à verser dans le kitsch, alors qu'il n'en avait pas été ainsi aux époques précédentes. D'où a découlé cette dégradation soudaine de valeurs non seulement esthétiques mais également éthiques? Cela signifie-t-il seulement que l'art du monument n'a pas su s'adapter à l'époque moderne?”⁴

Dorfles explique que si “l'art du monument” n'a pas réussi à s'adapter à l'époque moderne c'est parce que “la solennité, la majesté, l'héroïsme sont évidemment des concepts et des attributs trop éloignés de la mentalité actuelle pour que le seul fait d'y recourir ne risque pas d'en faire des fétiches.”⁵

Ainsi la transcription d'éléments solennels, héroïques, ne peuvent que dépeindre dans le *kitsch* et se voir dévaluer. Lorsqu'on observe son avis sur les interventions à vocation monumentale survenues dans les régimes totalitaires pendant la guerre, on comprend que c'est l'intention d'établir une “politique culturelle officielle” qui pose problème:

⁶ *Ibid.*, p.85

“Partout où un régime politique institue une politique culturelle officielle, c'est par amour de la démagogie. Si le *kitsch* est la tendance officielle de la culture en Allemagne, en Italie et en Union Soviétique, ce n'est pas dû au fait que les gouvernements de ces états sont dirigés par des philistins mais à celui que le kitsch est, dans ces pays-là, la culture de masse (comme il l'est ailleurs). (...) C'est surtout pour cela que l'avant-garde est bannie, et non pas tant parce qu'une culture supérieure est intrinsèquement plus critique qu'une culture traditionnelle.”⁶

Ainsi, l'on comprend que ce sont les régimes politiques au pouvoir, qui, dans un esprit de contrôle de masses, proposent des édifices *kitsch*.

Et c'est au travers de la monumentalité manifeste, définie par Cohen, que les artefacts héroïques, solennels, se diffusent.

Mais Dorfles considère également que c'est l'utilisation d'une “attitude monumentale” qui permet une considération *kitsch*:

“Mais la solennité, la majesté, l'héroïsme sont évidemment des concepts et des attributs trop éloignés de la mentalité actuelle pour que le seul fait d'y recourir ne risque pas d'en faire des fétiches.

Quand d'autre part “l'attitude monumentale” s'évade de l'ambiance d'un patriotisme plus ou moins héroïque pour installer sur les

places ou dans les parcs des personnages comme Manolete ou Pinocchio, pour symboliser la “Flamme de la culture” ou quelque mythe nordique, on tombe alors dans un *kitsch* traditionnel - analogue à celui des petits nains plantés dans les jardins germaniques - ayant même évacué les “contenus historiques” qui, malgré tout, confèrent aux formes monumentales la fascination de l’emblème.

C’est peut-être pour échapper au danger du comique du monument traditionnel qu’on a essayé de recourir au “moderne” et d’éviter la représentation directe du personnage ou de l’événement célébrés, en les symbolisant au moyen de signes “abstraites”. L’effet est alors doublement kitsch.”⁷

⁷ Ibid., p.85

Le monument traditionnel, issu d’une volonté de démonstration manifeste, tout comme le recours des modernes à des signes abstraits, déversent dans le *kitsch*, parfois même double.

Ainsi, d’après Dorfles, le *kitsch* apparaît au même titre dans les ouvrages qui relèvent d’une “attitude monumentale”. Il est alors complexe d’imaginer comment le monument peut se “sortir” de telles considérations, qu’il réponde à des critères académiques (témoin d’une monumentalité manifeste) ou qu’il réponde à des convictions modernes d’abstraction (témoin d’une monumentalité latente).

Dorfles touche également à la question du patrimoine historique dans son livre:

“Si l’incarnation de l’idée fondamentale de notre époque devait se trouver dans le monument à Victor-Emmanuel II à Rome (le fameux “Vittoriano”), dans l’église du Christ-Roi, dans la cathédrale de Brasilia, dans l’université de Moscou ou dans le Capitole de Washington, on pourrait vraiment définir l’ère contemporaine comme l’ère du *kitsch*.”(...) Ce qui permet d’espérer - et nous le souhaitons - que dans un proche avenir, il ne reste debout aucun de ces monuments de notre époque qui témoignent seulement d’une trop grande diffusion du mauvais goût dans le monde.”⁸

Dorfles considère les édifices définis comme monument patrimonial, réels artefacts de la ville d’aujourd’hui, symbole d’une époque, premiers acteurs dans la définition du *kitsch*. On comprend alors que toute œuvre a la capacité de déverser dans le kitsch. L’attitude monumentale ne peut que se voir attribuer des considérations *kitsch*.



Giuseppe Sacconi
monument à Victor-Emmanuel II
Rome, 1911

⁸ Ibid., p.93

⁹ *Ibid.*, p.86

Alors, s'il est question de combattre cette considération, quels seraient les outils donnés à l'architecte afin d'éviter de tomber dans de telles observations?

Dorfles nous propose - ce que je considère comme - un fragment de réponse:

“Le monument est très souvent, même dans les meilleurs cas de statuaire antique, non seulement une représentation iconographique, mais aussi une sorte de centre d'équilibre des forces de l'urbanisme, qui convergent en un point donné et veulent y trouver une zone privilégiée où il soit possible de s'y ancrer. (...) Mais pour éviter qu'un tel monument ne retombe dans le kitsch, comme cela se produit d'habitude, il ne faudrait lui attribuer ni qualification patriotique, ni urgence circonstancielle, mais exclusivement une dimension et une fonction architecturale et urbanistique.”⁹

Le monument doit alors s'extirper de toute valeur “patriotique” et d'attribution “d'urgence circonstancielle”, et ne doit répondre qu'à une affectation “architecturale et urbanistique”.

Ainsi, si le monument perd sa valeur symbolique de traduction d'une idéologie sociale ou politique, le monument évitera de tomber dans le *kitsch*.

L'ablation de considérations patriotiques ou urgencielle ainsi que de la culture de masse est donc d'après Dorfles la seule issue, où un édifice évite de “tomber” dans des considérations *kitsch*.

¹⁰ *Ibid.*, Préface de Jean Durignand, p.13

La possible dérivation dans le *kitsch* a en fait déjà été identifiée bien avant 1968. En effet, dans *Le Kitsch: un catalogue raisonné du mauvais goût*, on peut lire dans la préface écrite par Jean Durignand:

«À ces apories, le livre de Gillo Dorfles ajoute un constat. Le constat d'Hermann Broch et de Clément Greenberg qui, en leur temps, avant la guerre, mesurent l'ampleur d'un “kitsch” idéologique et politique, né de la volonté de Hitler ou de Staline pour imposer une forme d'expression par tous les moyens des “contrôles sociaux” d'un Etat moderne.”¹⁰

Dorfles propose des commentaires d'ordre ironique-satirique quant aux dirigeants qui ont invoqué les commandes monumentales, pendant la première moitié du 20^{ème} siècle.

Ainsi, il aurait été impossible qu'avec les dirigeants au pouvoir, on ne puisse tomber dans des considérations *kitsch*. Ces railleries promulguées par Dorfles font état d'une réelle prise de conscience, de recul sur la production d'édifices pendant la période “noire” de l'Europe.

Il est alors question de proposer que l'oeuvre bâtie ne se traduise que par sa dimension de fonction architecturale et urbanistique, sans recours à quelconque message intrinsèque, promouvant une idéologie.

Ainsi, il serait possible d'éviter à tout édifice de ne "tomber" dans le *kitsch*. Il serait alors intéressant de comprendre comment traduire la valeur collective d'un bâtiment, et c'est certainement la réflexion de Kahn, proposant la structure comme élément significatif d'une collectivité, qui semble être la solution, sans possible dévaluation dans le *kitsch*.

Si l'on s'intéresse à la dimension symbolique qui dérive dans le *kitsch* dans un contexte plus contemporain, il est alors intéressant de regarder la réflexion que Denise Scott-Brown, Robert Venturi ainsi que Steven Izenour ont produit lors de l'analyse de la ville de Las Vegas, laboratoire de nouveaux rapports entre architecture et communication visuelle, en 1977.

De leur interprétation et analyse de la monumentalité architecturale qui a pris forme au 20^{ème} siècle, on comprend que pour Scott-Brown, Venturi et Izenour l'utilisation de grands symboles monumentaux ne provoque pas forcément une monumentalité traditionnelle qui transcrit l'esprit d'une communauté:

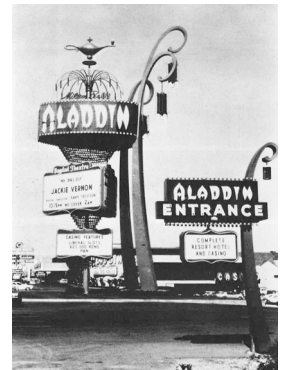
"Cependant, nos monuments, ce ne sont pas ces tours de force occasionnel d'un Astrodome, d'un Lincoln Center, ou d'un aéroport subsidié. Ceux-ci ne font que prouver que de grands espaces élevés ne créent pas nécessairement la monumentalité architecturale. L'espace monumental de Pennsylvania Station a été remplacé par un métro aérien et celui du Grand Central Terminal ne demeure que grâce à sa magnifique reconversion en véhicule publicitaire. Ainsi, nous ne parvenons que rarement à la monumentalité architecturale lorsque nous la voulons; notre argent et notre savoir-faire sont insuffisants à retrouver une monumentalité traditionnelle qui, au moyen d'éléments architecturaux symboliques, unifiés, de grandes dimensions, exprimait la cohésion de la communauté."¹¹

La capacité passée de transcrire la cohésion de la communauté au travers d'un édifice à vocation monumentale, ne se voit que très rarement réalisé.

Ainsi, malgré l'investissement du savoir-faire et de l'argent, les édifices monumentaux ne survivent que grâce à leur potentielle reconversion en "véhicule publicitaire".

Conséquence d'une société qui préfère prôner le consumérisme et la publicité, l'architecture s'efface, se mute.

¹¹ Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, L'enseignement de Las Vegas, Editions Mardaga MIT Press, 1977. p.63



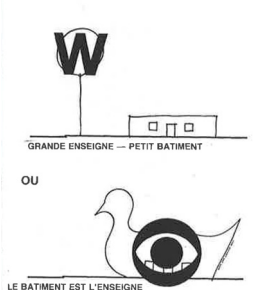
Caesars Palace, enseignes de l'Aladdin Casino and Hotel, 1977

¹² Ibid., p.21

A Las Vegas, on arrive donc à la conclusion que le symbole domine l'espace. "Parce que les relations spatiales sont établies par des symboles plutôt que par des formes, l'architecture devient symbole dans l'espace plutôt que forme dans l'espace. L'architecture définit très peu."¹²

Ainsi, on voit que le symbole passe avant la forme, et c'est cette dérivée, une architecture faite de styles et d'enseignes qui devient anti-spatiale, une architecture de communication qui prévaut sur l'espace, qu'on voit à Las Vegas les dernières convulsions de la monumentalité manifeste.

Par la présence de néons publicitaires prêts à marquer l'esprit du touriste-conducteur se déplaçant dans la ville, et sans l'intervention d'une quelconque compréhension de l'espace généré par l'architecture, le monument se perd entre le Caesar's Palace et le MGM Grand qui font allusion respectivement à la grandeur romaine et à la démesure égyptienne, perturbé par des reproductions d'ordre kitsch et par une architecture à une seule vocation: la communication visuelle.



Grande enseigne-petit bâtiment
ou le bâtiment comme enseigne

Du symbole généré par le monument, censé traduire d'une idéologie, permettant de dialoguer avec la collectivité, signifier, le symbole est désormais plus important que la forme architecturale. L'architecture dérive et se lit désormais au travers de symboles, de formes d'usage hypertrophiées, qui mène à la dérive du monument la plus actuelle: l'architecture iconique.

La deuxième moitié du 20^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui propose l'émergence de nouveaux édifices à vocation iconique, qui défient le monument traditionnel.¹³

Charles Jencks, architecte et historien américain de l'architecture propose les nouvelles exigences auxquelles l'architecte doit répondre: l'architecte doit créer un édifice qui peut contenir un public diversifié, qui est à la fois provocateur et pratique, et qui ne considère pas les justifications religieuses ou idéologiques passées.

On assiste donc à la naissance de l'architecture d'icônes, avec comme nouvelle convention: le signifiant énigmatique. Jencks dit: "Au cours des dix dernières années, un nouveau type d'architecture a émergé. Poussé par les forces sociales, la demande de renommée instantanée et la croissance économique, le monument expressif a défié la tradition antérieure du monument architectural. Dans le passé, d'importants édifices publics, tels que la cathédrale et l'hôtel de ville, exprimaient une signification commune et la transmettaient à travers des conventions bien connues."¹⁴

¹³ D'après Jencks, Charles, *The Iconic Building The Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, 2005

¹⁴ Ibid., p.5

Réelle conséquence d'une dégradation parallèle dans le monde de l'art, n'estimant la valeur d'une œuvre que par le prix qu'elle coûte, l'icône apparaît également dans le monde architectural. C'est Frank Gehry, architecte basé à Los Angeles, qui, grâce à sa réalisation pour le nouveau musée Guggenheim à Bilbao en 1997, ouvre la voie, "la boîte de Pandor"¹⁵, et un nouveau champ des possibles, où les métaphores se mêlent à l'attraction financière que les icônes génèrent dans les villes.

L'icône est présente pour déranger, questionner, engendrer une réaction au spectateur qui vient l'expérimenter. On trouve ici la quintessence de l'évolution du monument, il ne traduit rien, outre le fait d'être une icône, et n'est présent que pour insuffler une nouvelle bouffée d'air économique à la ville.

Le recours à l'icône traite certainement aussi de la volonté des architectes de se détacher le plus possible de considérations post-modernes, et ainsi créer une réelle coupure entre la série d'auto-citations abusives des années 80.¹⁶

Car c'est bien dans le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif, que se développe une tendance d'auto reproduction visuelle. C'est par la multiplication de façades réfléchissantes qui semble réaliser le rêve d'une architecture qui se reproduit elle-même par le seul regard: les bâtiments se dessinent les uns les autres en se reflétant mutuellement dans un processus d'autoproduction devenu autonome.

Ainsi, on comprend que l'architecte souhaite désormais "sortir du lot" et proposer des icônes qui l'identifient. Lorsque l'on regarde les différentes réactions que l'icône peut produire, elles suscitent, parfois, de grands effrois.

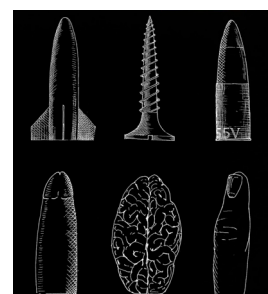
L'icône suscite notamment une réaction, celle de Peter Davey, éditeur en chef de l'Architectural Review, au sujet du bâtiment pour Selfridges¹⁷:

"Le résultat ressemble malheureusement à un blanc-manger bleu à la varicelle.

En tant que contribution au paysage urbain, il est sans échelle, peu attrayant et complètement en désaccord avec son environnement (même s'il est vrai qu'il est difficile de sympathiser avec lui). Quelque 16 000 disques d'aluminium ont été fixés à l'isolation extérieure enduite de bleu de la carapace par un processus qui n'est pas sans rappeler le collage de punaises.

Ils sont entièrement décoratifs et, sous certains angles, donnent l'impression d'une peau de reptile.

¹⁵ D'après Jencks, Charles, *The Iconic Building The Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, 2005, p.9



Analyses métaphoriques, quelques comparaisons. Dessins de Madelon Vriesendorp

¹⁶ D'après Cohen, Jean-Louis, *Monuments déguisés*, p.181

¹⁷ Davey, Peter, «Outrage» in *Architectural Review*, oct. 2003, p.24, commentaire au sujet du bâtiment pour Selfridges, imaginé par Amanda Levete et Jan Kaplicky à Birmingham

Sans doute fonctionnent-ils extrêmement bien, même si leur utilisation est des plus audacieuses en termes de construction, de nettoyage et d'entretien. Mais à quoi servent-ils? Ils modulent à peine l'échelle du monstre bombé qu'ils recouvrent et, à bien des égards, servent à souligner sa grossièreté." De par ses caractéristiques et décors qu'il s'est vu attribuer, le bâtiment est reconnaissable d'entre tous. Il est désormais l'icône, le symbole des magasins Selfridges.

On comprend ici une nouvelle dérivée du monument. L'édifice est désormais devenu lui-même l'enseigne lumineuse de Las Vegas, "le bâtiment est l'enseigne".¹⁸

¹⁸ Jencks, Charles, *The Iconic Building The Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, 2005, p.15

Mais c'est bien afin de générer ce genre de réactions que "l'icône démocratique" a été créée. Ainsi il est désormais possible, en reniant toute appropriation idéologique, politique, de créer des monuments. Dès le moment où tout édifice possède une valeur qui mérite d'être photographiée - pour, par exemple, augmenter l'attraction économique d'une ville - il se voit attribuer la notion de «monument», ou «d'icône», dans des termes plus contemporains.

¹⁹ *Ibid.*, p. 40

Ainsi, comme l'explique Jencks: "Nous vivons dans une époque permissive, radicalement égalitaire, où n'importe quel bâtiment peut être une icône."¹⁹

On assiste donc à la transition, du monument porteur de messages, symbole idéal, outil politique, à l'icône, où l'édifice bâti par l'architecte se voit affecté d'une seule valeur: celle de représenter, par quelconque stratégie la société dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, le monument se voit projeter en dehors de tout contexte, comme icône, capable de générer des émotions réfractaires, d'étonnement. Le monument se nourrit de la "mauvaise pub", des critiques encensées. Si l'on considère les dires de Jencks, il est effectivement plausible que toute œuvre générant des sentiments se voient, un jour, relayées au rang de monument.

²⁰ Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2015, p.202

L'architecte est désormais obnubilé par l'importance de l'image générée par son édifice. Jacques Lucan, architecte, historien, critique et professeur d'architecture français, indique que l'identification de l'œuvre se fasse au travers de l'instance (l'architecte) qui la construit:

"Si le mot icône est employé, ce n'est pas pour signifier qu'un bâtiment doit rappeler une réalité connue, comme l'icône d'une maison (quatre murs et un toit à deux pentes) rappelle un nombre considérable de maisons possibles. C'est quasiment l'inverse.

La forme du bâtiment peut devenir le vecteur de reconnaissance de l'instance qui l'a fait construire, cette forme ne véhiculant pas nécessairement de significations qui ait une résonance avec la destination même du bâtiments, avec sa fonction.

Dans cette optique, l'icône architecturale a nécessairement une dimension sculpturale, elle vise à l'originalité et à ce qu'elle soit facilement reconnaissable.”²⁰

²¹voir examen préalable

La dimension sculpturale de l'oeuvre est déterminante, et l'on peut désormais retrouver la notion du sublime²¹, déjà décrite dans les oeuvres de Boullée, génératrice d'émotions, de terreur ou de bonheur, comme nécessaire aux icônes.

Des différentes considérations que le terme «monument» a pu voir se donner au cours du 20^{ème} siècle, le constat «le monument-icône, comme le shop-icône, comme l'objet Pop Art-icône» se doit d'être fait.

²²voir injections, du Sublime

Ainsi, si tout élément tend ver l'icône, et que son seul but est de se voir photographié, relayé, il est alors question de prendre du recul avec la notion, et de comprendre quels sont les éléments à «garder», afin de produire aujourd'hui une architecture signifiante. Offrir un spectacle reegardé-regardant, traduire des notions collectives, provoquer des émotions, ouvrir le champ aux métaphores, tel était ma première approche du monument.

Mais on l'a bien compris, victime de dérive «de culture de masse», d'appropriations par des commandes aux ambition douteuses, le monument n'a pu être considéré, dans un contexte d'après-guerre.

Ainsi, il a connu dérives et «revival» dans la production d'icônes. Je suis persuadée que l'icône a des capacités intrinsèques de signifier, d'ébranler, mais elle a d'après moi également perdu toute notion de «réalité» avec le contexte dans lequel elle s'insert. Elément détaché de son contexte, l'icône ne vit que pour produire un effet, et les qualités (ou ambitions) collectives, significatives, à la base théorique du monument ne sont que, d'après moi, peu retranscrites.

De ce fait, il est question de réellement se demander, de quelles façons, la conceptualisation du projet permet de signifier. Afin d'éviter un effet “éphémère”²², que l'icône peut avoir sur l'habitant-utilisateur-jouisseur, elle doit posséder en elle, des caractéristiques qui permettent, une relecture, une nouvelle vision, perpétuelle.

Dans *injections*, il est donc question de piocher dans quelques projets, attitudes, écrits, des nouvelles bases qui permettent à mon sens, de trouver une réelle signification. Le nouveau «monument» est le témoin d'une conscience. Une conscience d'aujourd'hui et de demain.

Le signifiant énigmatique, ou l'objet dérivé

“L’idée d’échelle et sa manipulation ont pris de l’importance dans la pensée d’Oldenburg. Il a récemment commencé l’augmentation systématique de l’échelle du même objet, comme dans la « famille » de la souris géométrique, dans laquelle il a fait différentes tailles ou « échelles » du même objet.

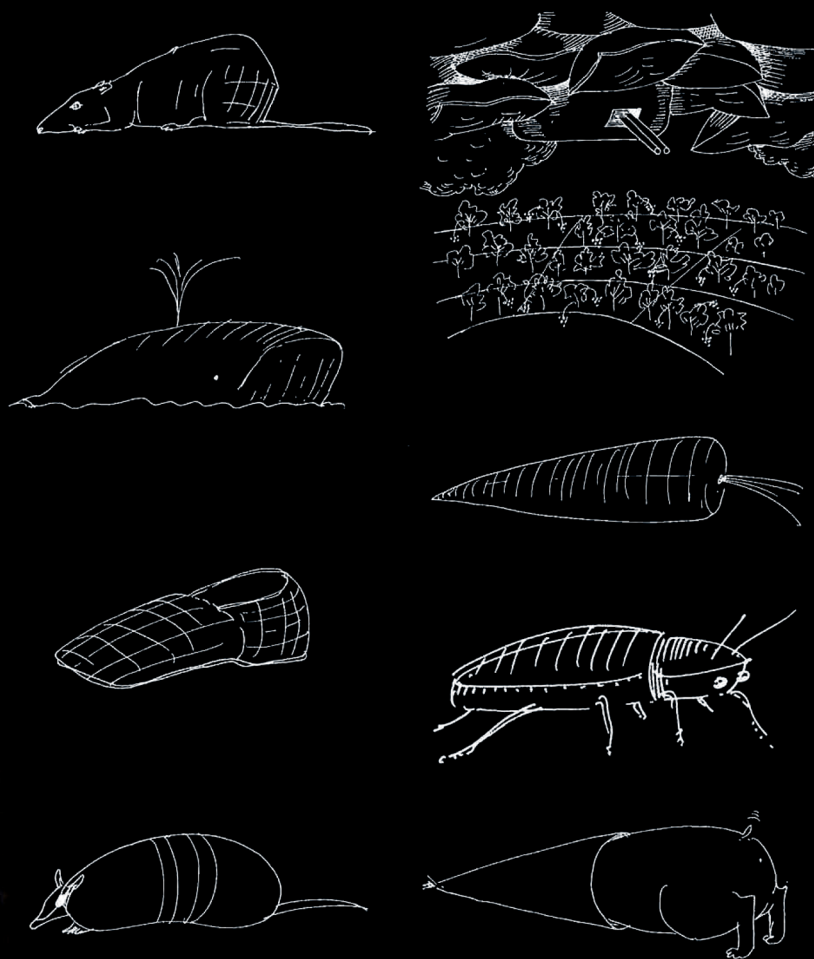
Pour Oldenburg, l’implantation des objets colossaux a pris la place de ses happenings. Tout comme il a autrefois comparé ses événements à ses pièces molles, dans laquelle une structure de base est esquissée et de nombreuses actions imprévisibles ont lieu, il compare maintenant ses événements au rituel du placement permanent des objets colossaux. Les ouvriers sont ses acteurs ; les machines et l’objet, ses accessoires ; et les spectateurs sont son public. Le contenu et le sens de l’œuvre d’Oldenburg sont insaisissables et ambigus, connotant beaucoup de choses à la fois. S’ils étaient exclusifs ou singuliers, ils violeraient la mobilité, le changement et la contradiction de la vie elle-même.”

“Dans les années 1910, l’artiste Giorgio de Chirico a fait face à des perplexités similaires de l’époque, on lui a demandé ce qu’il peignait et il a répondu «l’énigme». L’expression est revenue dans une série de peintures, Enigme d’un après-midi d’automne, L’énigme de l’Oracle, etc., qui véhiculait une mélancolie, une dissociation et un sujet historique ayant un fond urbain et architectural, souvent une place italienne vue à six heures du matin. , quand il y a peu de monde et beaucoup d’ombres.

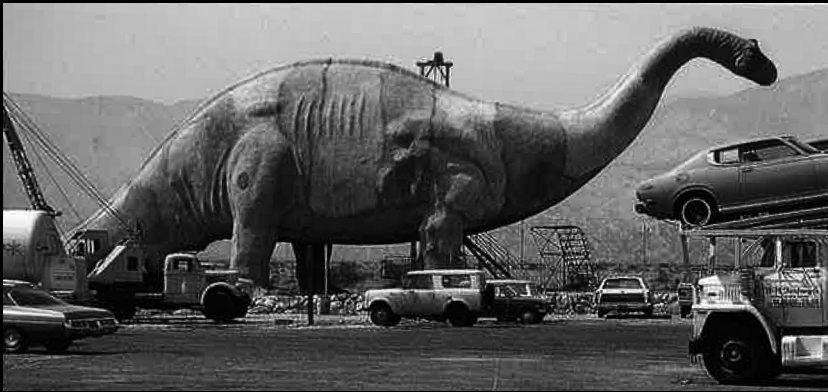
L’endroit a l’air d’une mise en scène historique après le retour des acteurs à la maison, avec des objets étranges qui demandent de l’attention. Qu’est-ce que ce torse démesuré est censé être, sans tête, engagé avec un régime de bananes pour projeter des ombres plus longues et lugubres. Le sentiment dans toute cette Peinture Métaphysique n’est que mélancolique, mais aussi menaçante, pleine de possibilités.”

Oldenburg, Claes, Object into Monument, Pasadena Art Museum, 1971, p.12

Jencks, Charles, The Iconic Building The Power of Enigma, Frances Lincoln Ltd, 2005, p.201



Analyse métaphorique montrant les connotations organiques - de la carotte au rat - et les signifiants mécanistes involontaires, Marlon Vriesendorp



La tradition de Los-Angeles: les icônes Pop-Art au bord de la route



Giorgio de Chirico, *The Uncertainty of the Poet*, 1913

Injectons

Injectons propose une reconsidération complète du monument. Notion qui ne s'illustre aujourd'hui que dans sa capacité à être "kitsch", "silencieux" et de surtout favoriser une architecture qui prône "l'icône", le monument est opéré, et se voit injecter de nouveaux principes, qui à mon sens, si bien articulés dans le projet d'architecture, permettent une nouvelle définition d'une architecture signifiante, destinée à la collectivité, et qui propose un dialogue constant entre l'habitant-utilisateur-jouisseur et le bâtiment.

Ainsi, injectons prend son essence dans des exemples analysés de quelques principes qui d'après moi proposent des réponses aux différents points exposés dans le texte Nine Points on Monumentality.

Le monument, avant sa reconsidération comme icône et de se réduire au kitsch et au silence, devait proposer des qualités qui d'après moi, constituent des points intéressants à injecter au projet d'architecture. Ainsi, la valeur lyrique, la valeur collective, la valeur de curiosité, se voient injecter, dans une nouvelle définition qui permet une nouvelle considération du monument.

De façon préalable, je souhaite inviter le lecteur à une rapide *injection* de sublime, avant d'introduire les autres composantes, *la valeur lyrique, la valeur collective, la valeur de curiosité*.

Le sublime provoque un bouleversement de sens, et ainsi, ébranle par émotion.

Je suis convaincue que la production d'images fulgurantes, reconnaissables, possède un effet qui, par sa fulgurance, s'évapore très vite. Ainsi, j'ajouterais à cette réflexion les considérations de Kant:

"Tout ce qui en nous suscite ce sentiment, comme la force de la nature, qui sollicite nos forces, est donc dit sublime (mais improprement) ; et c'est seulement sous la présupposition de cette Idée en nous et en relation avec celle-ci que nous sommes capables de parvenir à l'Idée de la nature sublime de cet être, qui fait naître en nous un respect profond non seulement par la force, qu'il manifeste en la nature, mais encore et surtout par la faculté qui est en nous, de juger celle-ci sans peur et de penser que notre destination est encore plus sublime".¹

¹ Kant, Emmanuel.
Critique de la faculté de
juger, Section I, Livre
II, Flammarion, Paris,
1995, p.102

Parvenir à "l'idée de la nature sublime", telle est la composante qui, d'après moi, devrait valoir pour tout nouvel édifice construit. Ainsi, l'architecte pourrait concentrer son attention sur des éléments qui relèvent d'une réelle consistance.

L'architecte se doit de proposer des bâtiments qui sans cesse intriguent, questionnent, et qui ne se digèrent pas par le biais d'une photographie, de manière rapide, éphémère.

L'icône, dérive du monument ne traduit plus d'aucune capacité mnémonique, qui tend à rappeler des souvenirs, elle est constituée afin d'être consommée.

Il est alors question d'intervenir, sur la notion de monument, afin de définir quelques injections préalables qu'il convient d'imaginer pour l'élaboration d'un bâtiment qui relève d'une "idée de la nature sublime".

La valeur lyrique correspond à l'expression de sentiments, d'émotions. Elle se trouve dans la capacité métaphorique, qui, en un sens éveille, questionne, ébranle.

² Oldenburg, Claes, *Object into monument*, Pasadena Art Museum, 1971
Les oeuvres d'Oldenburg dans les années 60 vont être analysées dans l'injection *De l'art participatif*

Si l'on s'intéresse à différentes considérations métaphoriques, qui ont vu le jour dans les années 60, sur les conditions physiques de la vie, Claes Oldenburg, sculpteur vivant et travaillant à New York, définit dans ses oeuvres, la mort comme preuve de la vie:

“La présence de la mort définit la vie.”²

La métaphore, comme possible appropriation lyrique d'une œuvre. La métaphore, comme outil projectuel.

Il est question dans ce chapitre de proposer une nouvelle lecture au monument, celle effectuée par Robert Smithson, en 1967.

Robert Smithson, artiste américain représentatif, entre autres, de l'Art minimal et l'un des fondateurs du Land art, effectue en 1967, un voyage au travers des “Monuments de Passaic”. Son voyage, décrit dans un journal de bord, raconte la traversée de différents monuments, en les photographiant avec son Instamatic 400. C'est ici une toute nouvelle notion applicable au monument, qui révèle d'une réelle lecture métaphorique, et de la capacité de tout objet, vestige, à signifier.

³ Marot, Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris: Editions La Villette, 2010

Smithson revient dans son village d'enfance à Passaic, ville suburbaine américaine, où le paysage est rythmé par des vestiges, des monuments. Les éléments photographiés lors de ce voyage, des vestiges, se voient attribuer une vision métaphorique, ou “psychogéologique”³, qui comme décrit par Sébastien Marot a l'ambition de représenter les sites et les situations dans leur lueur temporelle et psychique.

L'aptitude identifiée par Smithson que tout vestige trouve en sa qualité essentielle, une possible attribution de monuments, prouve que l'être humain est capable, par le biais de la métaphore, d'interpréter tout ce qui l'entoure.

⁴ Smithson, Robert, A *Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967, p.53

Ainsi, lorsque Smithson décrit ce qu'il voit à Passaic: “Passaic semble plein de «trous» par rapport à New York, qui semble serrée et solide, et ces trous sont en un sens les vides monumentaux qui définissent, sans essayer, les traces mémorielles d'un ensemble de futurs abandonnés.”⁴

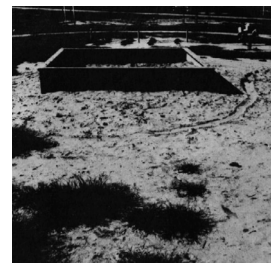
On comprend de cette description que les vides monumentaux permettent aux vestiges d'être interprétés comme monuments. Ainsi, les éléments qui se détachent du paysage, viennent intriguer, questionner Smithson.

La force projectuelle qui réside d'après moi dans la vision de Smithson est celle d'attribuer à quelconque élément, une valeur métaphorique. D'un parking monumental divisant la ville en deux, Smithson y trouve une possible lecture des «secrets de l'univers».⁵

⁵ *Ibid.*, p. 55

D'un bac à sable où les enfants jouent à ériger des châteaux de sable, Smithson y voit une carte de désintégration et d'oublis infinis:

“Ce monument de minuscules particules flamboyait sous un soleil morne et rougeoyant, et suggérait la dissolution maussade de continents entiers, l'assèchement des océans - il n'y avait plus de vertes forêts et de hautes montagnes - tout ce qui existait était des millions de grains de sable, un vaste dépôt d'os et de pierres pulvérisés en poussière. Chaque grain de sable était une métaphore morte qui équivalait à l'intemporalité, et pour déchiffrer de telles métaphores, on traverserait le faux miroir de l'éternité. Ce bac à sable servait en quelque sorte de tombe ouverte, une tombe dans laquelle les enfants jouent joyeusement.”⁶



The Sand-Box Monument, also called the Desert, photo Robert Smithson

⁶ *Ibid.*, p. 56

Des vestiges présents à Passaic, Smithson en propose une lecture: métaphorique, sublime, qui ne fait que rappeler à l'être humain sa condition première: sa dissolution progressive dans l'irréversible temps qui passe.

Ainsi, il est d'après moi envisageable de considérer une nouvelle signification au monument, qui en l'éloignant de ses composantes, “silence”, “kitsch”, “icône”, subit un glissement définitionnel qui lui permet de se créer, à nouveau:

“Selon l'acceptation courante du monument le liant à la question de la mémoire, cela peut paraître paradoxal. Or le déplacement créateur se joue justement dans le glissement définitionnel du concept. En renommant le vestige, il l'isole du passé qui tente encore de lui insuffler une signification. Détaché De l'Histoire, isolé dans la béance chronologique ainsi créée, le monument a une nouvelle signification à asseoir, une place à trouver dans cette esquisse d'un monde nouveau.”⁷

⁷ Marion, Anaël. L'immersion dans les ruines de Passaic: le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments, date, sur les Monuments de Passaic de Robert Smithson, 1967

On constate qu'ici le monument a pu prendre une nouvelle envolée, métaphorique, qui se nourrit de l'irréversibilité du temps, et qui peut désormais se définir dans des vestiges.

Ainsi, l'interprétation que Smithson fait au sujet des monuments de Passaic relève de l'ordre du sublime, mais sans réelle manifestation d'éléments monumentaux, c'est l'interprétation narrative de chacun qui peut élever tout élément au rang de monument.

C'est ici l'occasion d'exposer une notion, qui d'après moi, se révèle importante dans toute approche projectuelle.

Le récit, parfois réaliste, parfois surréaliste que le spectateur crée en dialoguant avec un bâtiment, un vestige, un objet, propose un rapport d'ordre lyrique. Ce récit peut être généré de différentes manières, mais c'est en premier lieu l'architecte qui se doit de proposer à tout acteur du projet, une lecture apte à être réinterprétée et actualisée autant de fois qu'il le souhaite.

La puissance métaphorique, ou le voyage à Passaic

Robert Smithson, 1967

“Quand je marchais sur le pont, c’était comme si je marchais sur une énorme photographie faite de bois et d’acier, et sous la rivière existait comme un énorme film de film qui ne montrait rien d’autre qu’un blanc continu.”

“A proximité, sur la rive de la rivière, se trouvait un cratère artificiel qui contenait un étang d’eau limpide et pâle, et du côté du cratère dépassaient six gros tuyaux qui faisaient jaillir l’eau de l’étang dans la rivière. Il s’agissait d’une fontaine monumentale qui suggérait six cheminées horizontales qui semblaient inonder la rivière de fumée liquide. La grande pipe était d’une manière énigmatique liée à la fontaine infernale. C’était comme si la pipe sodomisait secrètement un orifice technologique caché et provoquait l’orgasme d’un organe sexuel monstrueux (la fontaine).”

“Après cela, je suis retourné à Passaic, ou était-ce l’au-delà - pour autant que je sache, cette banlieue sans imagination aurait pu être une éternité maladroite, une copie bon marché de La Cité des Immortels. Mais qui suis-je pour entretenir une telle pensée ?”

“Le dernier monument était un bac à sable ou un désert modèle. Sous la lumière morte de l’après-midi passaïque, le désert devint une carte de désintégration et d’oubli infinis. Ce monument de minuscules particules flamboyait sous un soleil morne et rougeoyant, et suggérait la dissolution maussade de continents entiers, l’assèchement des océans - il n’y avait plus de vertes forêts et de hautes montagnes - tout ce qui existait était des millions de grains de sable, un vaste dépôt d’os et de pierres pulvérisés en poussière. Chaque grain de sable était une métaphore morte qui équivalait à l’intemporalité, et pour déchiffrer de telles métaphores, on traverserait le faux miroir de l’éternité. Ce bac à sable servait en quelque sorte de tombe ouverte, une tombe dans laquelle les enfants jouent joyeusement.”

Smithson, Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967, pp. 53-57



The Bride Monument Showing Wooden Side-walks



The Fountain Monument

Vue de côté

Vue à hauteur d'oiseau



The sand-box Monument (also called the Desert)

La valeur collective, définie dans les Nine Points on Monumentality, se voit étudiée et proposée par une composition architecturale: le rapport vide-plein.

Le vide, comme dispositif générateur de la force collective.

Plus proche d'une définition qui relève de la "dignité civique" et du "collectif", Lina Bo Bardi, architecte italienne, exilée au Brésil, figure du mouvement moderne, qualifie l'utilisation de la monumentalité comme la traduction d'une architecture "simple", qui pourrait communiquer directement avec son environnement (nature-habitants-utilisateur-jouisseurs).

En évitant de proposer des éléments "pompeux", affectation faite possible par l'utilisation du "monumental", Bo Bardi souhaite plutôt traduire dans son architecture un sens de la collectivité, et appeler à la conscience collective. Le monumental se traduit dans le dépassement de valeur "particulière" propre à "l'individu", et qui, de par cette définition, tend vers le collectif.¹

Pour l'architecte, c'est l'usage que la collectivité fait du bâtiment qui définit ou non l'affectation de ce dernier. Dans un sens, elle admet que rien n'est monumental en tant que tel et que dans un même temps, dès que l'on accepte la dérive vers le collectif, tout peut l'être:

«Ce que j'appelle monumental n'a rien à voir avec la taille ou le « pompage » mais relève d'un sens de la collectivité, c'est-à-dire d'une conscience collective. Tout ce qui dépasse le 'particulier', tendant vers le collectif, peut (et peut-être devrait) être monumental.»²

Ainsi, on retrouve dans cette explication, une analogie possible avec la réflexion menée par Aldo Rossi. Dans *L'architecture de la ville*, les "éléments collectifs" qui composent la ville ramène à une vision qui propose des édifices "faits par le collectif pour le collectif".³

La théorie proposée par Rossi du monument se voit ici traduite en projet d'architecture, au travers de la construction du Museu de Arte de São Paulo (MASP). Bo Bardi traduit dans son projet du MASP, bâtiment proposant un mélange de caractéristiques civiques et collectives, un travail sur le dispositif du vide. Il en résulte une place qui accueille la collectivité.

Lorsque l'on s'intéresse aux volontés que l'architecte a voulu transmettre au travers de son bâtiment, la capacité de celui-ci de signifier directement son essence au travers de logiques de propositions est primordiale:



Le MASP, vue depuis l'Avenue Paulista

¹ Tiré de : *Too beautiful to be true: Lina Bo Bardi's MASP, or an architected lie*, Pisani, Daniele, San Rocco, Publication 66, #14, Spring 2018, pp.170-179

² *Ibid.*, p. 175

³ Rossi, Aldo, *L'architecture de la ville*, traduit par Françoise Brun, InFolio Editions, 2001, parution originale: 1966

⁴Pisani, Daniele, *Too beautiful to be true: Lina Bo Bardi's MASP, or an architected lie*, San Rocco, Publication 66, #14, Spring 2018, p. 177



Présence et absence: l'étendue du MASP

“Une œuvre d’architecture peut être évaluée en termes linguistiques, d’un point de vue sémantique, syntaxique et pragmatique... Mais toutes ces composantes sont des composantes d’une logique de propositions.»⁴

Ainsi, on trouve dans le bâtiment du MASP la capacité de communiquer son essence dans l’immédiat, de signifier sans fausse ou mauvaise interprétation à la collectivité le pourquoi de sa construction.

C’est grâce à l’emploi de solutions structurelles que Bo Bardi acquiert la capacité d’imaginer un bâtiment qui «pourrait communiquer son essence avec immédiateté» et ainsi supprimer tous les éléments superflus qui auraient pu compromettre la traduction d’une forme simple, compacte et honnête. Les éléments porteurs capables d’obstruer la possible appropriation de la place par le collectif sont supprimés, et la structure en béton de 70 mètres de long évite tout élément porteur, comme des murs intermédiaires, ou un faisceau de colonnes.

Il est possible d’ajouter à la réflexion de Bo Bardi dans la création du vide, significatif, traducteur muet d’une collectivité, l’importance d’une réflexion d’un espace continu, que Fernando Távora, architecte et professeur portugais illustre:

”De ce qu’il a été dit, il paraît en ressortir une caractéristique fondamentale de l’espace organisé : sa continuité. L’espace est continu, il ne peut être organisé avec une vision partielle, il n’accepte pas de limitations dans son organisation. De la même manière, la forme et l’espace sont intimement liés, l’un est le négatif de l’autre et vice-versa, ils ne peuvent être séparés. Ainsi les formes appréhendées visuellement maintiennent entre elles d’étroites relations -harmonieuses ou disharmonieuses- mais dans tous les cas évidentes.”⁵

On comprend l’importance de générer une œuvre totale, qui par l’introduction d’un espace continu, promet une absence de limitations, et qui omet une possible distinction entre nature et architecture. On atteint “l’idée de la nature sublime”.

Dans la dynamique de projet qui inclut la notion de négatif-positif, on identifie une réelle possibilité collective qui d’après moi, sont idéalement traduites dans le projet du MASP. Ainsi, le vide généré propose à la foule, à des groupes, aux individus de se rassembler.

⁵Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, 8ème édition, Porto, 2008, parution originale: 1962, p.18, traduit par l’auteur

L'attribution du MASP au "rang" de monument ne fait aujourd'hui plus aucun doute.

En effet, le bâtiment agit aujourd'hui comme «réel repère dans la ville»⁶, l'endroit où l'on va lorsqu'on ne sait où aller, l'endroit qui propose par moments un grand espace vacant, et qui permet également à la foule de se rassembler; ainsi, Bo Bardi propose un réel monument vivant, témoin d'une actualité sans cesse renouvelée, sans imposer quelconque considération commémorative, sans la nécessité de proposer une icône.

L'humilité extrême de l'architecte permet à l'architecture de disparaître:

"D'une part, le bâtiment est une icône architecturale impressionnante ; d'autre part, son plus grand rêve est celui de disparaître. À la fois exposant de la culture et scène sur laquelle la culture est continuellement générée, le MASP n'est donc pas un compromis entre des forces opposées mais l'étincelle qu'elles allument."⁷

⁶ Camacho, San, dans *New into Old + Preservation: The Architectural Review* Issue 1467, December 2019/January 2020

⁷ Pisani, Daniele, Too beautiful to be true: Lina Bo Bardi's MASP, or an architected lie, San Rocco, Publication 66, #14, Spring 2018, p. 178

La valeur de curiosité, définie dans les *Nine Points on Monumentality*, est ici illustrée par la force intrinsèque de l'art: dénoncer, critiquer, détourner.

La valeur de curiosité, comme détournement et critique.

C'est dans le début des années 70 que l'Arte Ambientale, procédé artistique où l'artiste est en dialogue direct avec l'environnement, en lien avec le contexte politique, historique ou social, propose de projeter l'art comme outil d'expression dénonciateur de mauvaises conditions sociales. L'Arte Ambientale propose au public un réel questionnement avec l'environnement dans lequel il se développe.

Il s'agit d'un exemple qui d'après moi fait front à la possible "politique culturelle officielle"¹ mise en oeuvre par l'Etat ou les instances politiques. On voit au travers de ce mouvement une réelle volonté de questionner ce qui nous entoure.

Quatre artistes, Ugo La Pietra, Maurizio Nannucci, Franco Vaccari et Getulio Alviani sont invités en 1970 à participer à l'élaboration d'une exposition qui propose d'interroger l'engagement dans l'environnement urbain et proposer une critique de la condition socio-économique du village dans lequel s'inscrit cette intervention, Zafferana.

L'objectif premier était de reconstruire un tissu social désormais disparu dans la ville, et grâce à cette exposition et autres discussions, de rétablir un dialogue avec les habitants.

Ainsi, les quatre artistes, critiquant les conditions mises en place pour la mise en oeuvre de l'exposition, proposent une performance sur la place publique: ils brûlent 10 pneus sur un passage piéton et ainsi dénoncent les problématiques de gouvernance à ce moment-là mis en place par la ville:

"Les artistes, en allumant des pneus à la manière des manifestations de rue, avec leurs images indélébiles d'automobiles en flammes et de verre brisé, ont signalé un rejet explicite de la situation politique et sociale dans laquelle ils étaient invités à travailler. Ainsi, malgré le fait que les artistes s'opposent au contexte imposé par la ville, ils arrivent à un résultat bien plus proche de la demande initiale: "un art qui s'engage avec la ville et ses habitants".²

En effet, plusieurs dizaines de personnes viennent assister à la performance, qui de par ses qualités, rappellent les anciens moyens de communication visant à donner à la fumée la capacité

¹ voir *diagnostic*



Ugo La Pietra, *Segnali di fuoco*, car tires, fire, performance, Zafferana, Italy, 1970

² Tanga, Martina, *Arte Ambientale, Urban Space, and Participatory Art*, Routledge Editions, New York, 2019, p.16, traduit par l'auteure

de devenir un repère. Les habitants de Zafferane ont été comme éveillés aux conditions politiques et sociales de la ville, par le biais de la mise en place de cette performance artistique.

Grâce à cette intervention, les quatre artistes ont réussi à établir un lien entre l'art, intimement lié à son site urbain, à sa diversité, à son patrimoine anthropologique, à son actualité sociale et à sa contingence politique.

Ainsi, l'Arte Ambientale, propose une réelle remise en question des conditions politiques et sociales, et permet une expérience de l'art fondamentalement active. On comprend cette tendance dans le contexte de l'époque, en essayant d'intégrer une approche multidisciplinaire et ainsi concentrer l'architecture, le design, la performance, le théâtre, la littérature et toute manifestation d'une expression humaniste sous une même coupe. Ainsi, les interventions de projets de l'Arte Ambientale étaient spécifiques au site, elles étaient également temporaires, et pouvaient générer un réel effet sur le spectateur.

On peut également identifier dans les années 70 les œuvres de Gordon Matta-Clark³, qui s'inscrivent dans l'art environnemental et, en opérant des interventions sur des bâtiments délabrés de la ville, met en avant les problématiques de celle-ci. Il est alors intéressant d'identifier ces différentes interventions - capable de générer de nouvelles interrogatives - comme incitatives d'une introspection sur la vie quotidienne des habitants-jouisseurs-utilisateurs et permettre une reconsidération perpétuelle de la société.

³ Ibid., p. 18

Lorsque l'on regarde la mise en place de la première version, molle, du Lipstick Monument à l'université de Yale en 1969, performance proposée par Claes Oldenburg, connu notamment pour la réalisation d'installations monumentales, il est intéressant de comprendre comment un point de curiosité, proposé par une performance artistique, est généré.



Lipstick Monument at Yale University, 1969

La réflexion de ce genre d'interventions peut entièrement proposer un acte projectuel, qui permet ainsi une réelle connexion entre l'art, l'architecture, et la collectivité.

Il est bien évidemment essentiel de comprendre la période dans laquelle s'inscrivent ces interventions, d'ordre à mon sens révolutionnaire, ou en tous cas qui proposent une réelle réflexion sur la société et les différents rapports sociaux, culturels, que la collectivité peut posséder avec les pouvoirs politiques en place.



Proposed colossal monument
for Thames River. Ball Cock (for
Thames), 1967

⁴ Oldenburg, Claes.
Object into monument.
Pasadena Art Museum.
1971, p.12, traduit par
l'auteur

Oldenburg propose également de travailler sur la notion d'échelle. On voit dans son travail une appropriation ironique du monument.

Oldenburg arrive à atteindre le spectateur en proposant un changement d'échelle conséquent appliqué à des objets usuels, comme des poignées de porte, des scies, des mégots de cigarette. Ainsi, Oldenburg propose au travers de détournements, des scènes qui à chaque fois proposent des nouvelles interprétations faites par le public:

«L'idée d'échelle et sa manipulation ont pris de l'importance dans la pensée d'Oldenburg. Il a récemment commencé à augmenter systématiquement l'échelle d'un même objet, comme dans la «famille» des souris géométriques, dans laquelle il a réalisé différentes tailles ou «échelles» d'un même objet.

Pour Oldenburg, la mise en place des objets colossaux a pris la place de ses happenings. De même qu'il comparait autrefois ses happenings à ses pièces molles, dans lesquelles une structure de base est esquissée et une grande partie de l'action imprévisible a lieu, il compare maintenant ses happenings au rituel de l'installation permanente des objets colossaux. Les ouvriers sont ses acteurs, les machines et les objets ses accessoires, et les spectateurs sont son public.»⁴

Oldenburg crée une réelle action imprévisible, grâce au processus d'installation de ses œuvres, et génère un engagement de la collectivité. Il met ainsi en place un jeu, entre les acteurs et spectateurs.

Il est intéressant d'identifier dans ces interventions d'art participatives une réelle possibilité de créer un point de curiosité, qui peut se jouer, par exemple, sur la place vide, réelle scène collective.

On assiste à un engagement de la collectivité, dans la mise en place de ces opérations artistiques: «Avec leurs nombreux niveaux de significations en constante évolution, les œuvres d'Oldenburg exigent d'être abordées chaque fois comme une nouvelle expérience. À l'instar de la théorie de Marcel Duchamp selon laquelle le spectateur complète le cycle créatif, Oldenburg croit que la définition de ses œuvres dépend du spectateur qui découvre le sens lorsqu'il trouve les associations en lui-même et les relie à son monde extérieur.»⁵

Ainsi, les interventions d'art, où l'engagement du public, des spectateurs, permet de créer des intérêts curieux, et générer de ce fait une scène, où acteurs-spectateurs-habitants-utilisateurs-jouisseurs se rassemblent et s'engagent, artefacts collectifs pour la collectivité.

⁵ *Ibid.*, p.12

Le détournement, ou l'action colossale

“Ses idées pour une architecture utopique, Architecture de l’air, qui intégrerait parfaitement le sujet dans l’environnement, anticipent certaines des préoccupations écologiques de l’Arte Povera. La façon dont il évoluait avec fluidité entre la peinture, la sculpture et la performance, et développait un concept du Vide comme un domaine de liberté et de créativité, a eu un fort impact sur l’accent mis par l’Arte Povera sur l’expérimentation, le processus, la subjectivité et l’utilisation de matériaux pour stimuler différents types de perception sensorielle.”

“Le 25 octobre 1836 a lieu le dernier acte du transfert de l’obélisque de Louxor à Paris, avec son érection sur la place de la Concorde. Sur cette même place, en 1826, Charles X avait rétabli la statue équestre de Louis XVI pour rétablir la centralité de la monarchie absolue et exorciser les événements de la Révolution française – c’est là que le roi avait guillotiné.

Pour Louis-Philippe Ier, l’obélisque et son érection servent à renforcer l’identité nationale de la monarchie constitutionnelle, après l’insurrection juillet 1830 qui lui avait valu d’être proclamé « roi des Français » et non plus de la France. Les manœuvres pour l’érection de l’obélisque et les foules rassemblées pour assister à l’événement impressionnent un jeune homme qui, en 1840, publiera son premier essai marquant contre la propriété : Pierre-Joseph Proudhon. Le concept qu’il découvre sur le chantier de la place de la Concorde sera décisif pour toute la philosophie du travail et du capital élaborée par Karl Marx.

Le projet de transport et d’érection de l’obélisque est confié à l’ingénieur Apollinaire Lebas’. L’origine de l’événement remonte à 1830, lorsque le vice-roi d’Égypte avait offert à Charles X les deux obélisques du temple d’Amon près de Louxor. Les machines utilisées pour le transfert d’Égypte en France contribuent à définir la nouvelle valeur symbolique du monument.”



Yves Klein, General Idea, Khroma Key Klub: The Slue Ruins from the 1984 Miss General Idea Pavillion, 1985, installation, mixed media, dimensions variable



François Dubois, Erection de l'obélisque de Louqsor sur la place de la Concorde, 1836, Musée Carnavalet, Paris



L'obélisque de la Concorde transformé en préservatif géant en 1993, Act Up

Afin d'éviter toute possible nouvelle "culture de masse"¹ comme décrite par Dorfles, il est intéressant de pouvoir laisser s'exprimer des mouvements à contre-courant, qui, par leurs idées, interrogations mènent à une réflexion constante sur la société.

Afin de "contrer" la dérive du monument en icône, dépendante et actrice du monde économique, il est intéressant de comprendre ce que l'attitude Arte Povera propose, dans les années 60, afin de "contrer" une logique de "high art". Les acteurs de ce mouvement sont plusieurs, et ne forment pas réellement un groupe "fini".²

L'Arte Povera fait référence aux matériaux, objets de tous les jours, comme a pu le faire Oldenburg. Mais l'Arte Povera s'intéresse plutôt à "l'art en tant qu'environnement à vivre".

Germano Celant, un des protagonistes principaux du mouvement propose que "l'Arte Povera soit conçu comme un art qui rejette la société de consommation et qui voit l'artiste non pas comme un «producteur» mais comme un individu voué à «la libre autoprojection de l'activité humaine».

Ainsi, le cinéma, le théâtre et les arts visuels affirment leur autorité comme anti-semblant et posent une réflexion et une représentation mimétiques afin d'atteindre un nouveau genre d'art, qu'on peut qualifier de «pauvre».³

Celant avait comme première intension de proposer un art qui se batterait contre le monde des riches, ainsi :

"dans un entretien accordé en 1992, le critique d'art français Pierre Restany notait qu'à travers l'arte povera, son collègue italien Germano Celant avait «proposé un art de guérilla contre le monde des riches qu'il considérait comme représenté par certains courants artistiques contemporains tels que le Nouveau Réalisme...». Plus tard, il abandonnera cette dimension politique pour transformer l'art de la guérilla en une sorte «d'art conceptuel»."⁴

Des oeuvres prolifiques menées par le mouvement Arte Povera dès 1960, je propose que l'on s'intéresse à ce que Jerzy Grotowsky, metteur en scène polonais a proposé en 1965, au travers de "Towards a Poor Theatre".

Dans un entretien accordé à Carolyn Christov-Bakargiev, écrivaine et historienne de l'art italo-américaine, Grotowsky, explique que le superflu, au théâtre, peut être éliminé. Il pose la question du metteur en scène:

"En éliminant progressivement tout ce qui s'avérerait superflu,

¹ voir *diagnostic*

² treize artistes constituent le groupe, d'autres artistes sont également invités à participer au mouvement:
Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini et Gilberto Zorio

³ Galimberti, Jacop, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera*, p.3

⁴ *Ibid.*, p.3

⁵ Christov-Bakargiev, Carolyn, *Arte Povera*, Phaidon Press Limited, 1999, p.213

nous avons constaté que le théâtre peut exister sans maquillage, sans costume et sans scénographie autonomes, sans espace de représentation (scène) séparé, sans éclairage et bruitage, etc. Il ne peut exister sans l'acteur - relation spectateur de communion perceptive, directe, « en direct ». C'est une vérité théorique ancienne, bien sûr, mais lorsqu'elle est rigoureusement testée dans la pratique, elle sape la plupart de nos idées habituelles sur le théâtre. Il remet en question la notion de théâtre comme synthèse de disciplines créatives disparates - littérature, sculpture, peinture, architecture, éclairage, jeu (sous la direction d'un metteur en scène)."⁵

La relation acteur-spectateur peut être dépourvue de toute artifice, maquillage. Ainsi, on pourrait trouver dans une approche projectuelle une richesse dans la mise en scène théâtrale, où les habitants-utilisateurs-jouisseurs sont aussi les acteurs-spectateurs de leur vie.

Grotowsky indique que le théâtre n'est pas que du texte en soit, mais que le texte devient théâtre par l'usage qu'en font les acteurs, grâce à leurs intonations, l'association de sons, la musicalité du langage. Ainsi, grâce à cette ouverture, on comprend que les artifices ne sont rien, et que ce sont les êtres vivants, par leur singularité et originalité qui composent une réelle scène théâtrale.

Si l'on accepte la pauvreté en théâtre, dépouillé de tout ce qui ne lui est pas essentiel, on comprend les richesses profondes qui résident dans la nature. Nous avons peut-être trouvé là l'idée de la nature sublime.

⁶ *Ibid.*, p.214

Grâce à l'art, il est possible de "franchir nos frontières, dépasser nos limites, combler notre vide, nous réaliser", c'est un processus dans lequel "ce qui nous paraît sombre devient lentement transparent". Ainsi, le théâtre, ou la mise en scène d'acteurs-spectateurs de tous les jours propose une réelle réflexion sur la "lutte avec sa propre vérité".⁶

⁷ voir examen préalable

L'Arte Povera propose un monde de richesses et de ressources qui permet à l'architecte d'établir un dialogue constant avec ce qui l'entoure. On trouve d'après moi dans ces différentes interventions une réelle injection de valeur "actuelle", qui rappelle en quelques sortes les réflexions proposées par Riegl, en 1903.⁷

Consciente de l'importance des mots et persuadée que ceux-ci peuvent parfois amener à des raccourcis et créer des stéréotypes, il est important de proposer dans cet énoncé théorique une nouvelle définition.

Je prends comme exemple la considération que Smithson a fait quant aux monuments dans sa visite de Passaic. "En renommant le vestige, il l'isole du passé qui tente encore de lui insuffler une signification."¹ : l'action de renommer, redéfinir, insuffle donc une nouvelle signification.

Ainsi, lorsqu'on regarde l'effet que le monument peut produire sur des possibles interlocuteurs, on assiste à une réaction:

"Le fait de réintroduire le mot « monument » dans le discours du ministère de la Culture avait quelque chose de réactif.

On est passé, dans les années quatre-vingt, du terme monument au terme patrimoine, et tout d'un coup, on se retrouve plongé dans une logique monumentale, sans qu'on ait véritablement ébarbé, de chaque côté, un certain nombre des critiques que l'on peut formuler à l'encontre du monument : le discours de l'architecte qui ne s'intéresse qu'au monument-culte, la logique élitiste..."²

Si l'on considère que les mots ont une valeur dans la conscience collective, alors l'utilisation du mot monument serait, d'après moi, obsolète. Le monument se pare de critiques et ne peut retrouver un sens définitif dans la société contemporaine. Cet essai a permis de comprendre les premières affectations, dérives et dévaluations que la notion de monument a pu connaître dans le temps. Les architectes se sont éloignés de l'utilisation du terme "monument" pour proposer des "icônes".

Alors, pour éviter toute mauvaise interprétation faite par les habitants-jouisseurs-utilisateurs, il est d'après moi nécessaire de trouver une nouvelle définition, permettant aux valeurs lyriques, collectives, symboliques, de curiosité, de trouver une nouvelle affectation.

De ce fait, la valeur du monument n'est plus actuelle, et l'importance du lexique en architecture est d'après moi prépondérante. Et lorsque l'on s'intéresse à ce que les stéréotypes peuvent jouer comme rôle dans l'imaginaire ethnosocioculturel collectif³, on constate un phénomène de figement représentationnel, qui à mon avis ne serait en aucun cas bénéfique à une possible érection d'un nouveau monument, tant le terme a gagné en obsolescence.

¹ Marion, Anaël, L'immersion dans les ruines de Passaic: le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments, date, sur les Monuments de Passaic de Robert Smithson, 1967

² Lecoq, Anne-Marie , Leniaud, Jean-Michel, Bertho-Lavenir, Catherine, Melot, Michel, De l'abus monumental, A propos des Entretiens du patrimoine, Dans Les cahiers de médiologie 1999/1 (N° 7), pages 103 à 114

³ Yurchenko, Yulia, Les stéréotypes linguistiques et les expressions au sens métaphorique, p. 268

⁴Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, 8ème édition, Porto, 2008, parution originale: 1962, traduit par l'auteur

Lorsque Fernando Távora, évoque la notion du temps qui rend l'espace irréversible, et que le monument ne pourra jamais revenir au même état que lorsqu'il a été conçu, on assiste ainsi, à l'acte d'une obsolescence des ambitions premières.⁴

Malgré l'action irréversible du temps, le projet d'architecture se doit de s'inscrire dans une continuité temporelle et culturelle, afin de générer une infinité sublime. Alors la mise en place d'une nouvelle définition s'impose.

Ainsi, le terme "monument" cité 405 fois dans cet énoncé, se voit remplacer par un nouveau terme, qui promet de définir une nouvelle consistance fondamentale et qui propose d'établir des édifices qui traduisent d'un état sociétal, qui se forge dans des techniques de détournement, qui génère des métaphores, qui crée un récit, qui est symbole d'une (r)évolution sociale.

Je propose désormais de ne plus recourir au terme de monument, mais de proposer au travers de la phase de réveil, une nouvelle terminaison: l'utilisation du préfixe méta-.

Du grec ancien μετά, métá⁵

« au-delà, après »

« tout ce qui suit, ce qui change, ce qui participe de »

« ce qui dépasse, englobe »

⁵Définition issue du Wiktionnaire

Ce préfixe propose une nouvelle possible attribution à tout acte architectural.

{méta-} indique une nouvelle lecture, "au-delà", et ne se limite pas à ce que l'on voit, "après".

{méta-} propose une transformation, un progrès, "tout ce qui suit", ainsi, on peut voir "ce qui change", "ce qui participe".

{méta-} considère les possibles envolées, "ce qui dépasse", mais tient aussi compte de ce qu'il y a, "englobe".

L'introduction du terme méta- est fondatrice d'un nouvel acte architectural.

Il propose une scène où une nouvelle lecture, qui ne se limite pas à ce que l'on voit est proposée. Une scène qui propose une transformation, un progrès, où l'on atteste de ce qui change, de ce qui participe.

Une scène où l'on ne contrôle pas tout, des envolées sont possibles, en tenant compte de ce qui l'entoure.

Une méta-scène.

Réveil

La dernière phase du monument est une invitation au lecteur, de lire ce que je considère comme être le premier acte de projet. L'introduction d'une intrigue.

Une intrigue comme un récit qui propose une poétique architecturale, qui permet à l'architecture de signifier.

Un récit surréaliste qui n'a ni contexte, ni taille, ni temporalité.

Une invitation au voyage.

Un voyage qui bouscule, ébranle, fait naître l'idée de la nature sublime.

Une scène qui permet l'insufflage d'une nouvelle poétique, qui permet de dépasser, d'aller au-delà, de découvrir ce qui change, ce qui reste, éléments frivoles d'une incontrôlable infinité.

Une méta-scène.

L'intrigue, le récit, la scène

Le flâneur, artiste dont l'esprit indépendant, passionné, impartial, se promène.

*En quête de trouver un espace où il peut se promener en
lui-même, il divague, dérive dans la ville.*

*Au crépuscule, interloqué par le bruit de tambours, de cris, il sillonne les
ruelles, les grands boulevards.*

En quête à se définir une motivation, il rêve de savoir.

*D'un esprit ouvert, il contemple la nature,
et trouve en elle l'idée de la nature sublime.*

De rencontres, son parcours se rythme.

Des rencontres humaines, matérielles, irréelles.

*Il tente de trouver la voie vers une possible sortie, inexorable, du poids de la
société qui l'incombe.*

Il n'est ni riche, ni pauvre.

Toujours à la recherche d'un endroit où il peut se promener en lui-même.

*Le même parcours, 3 fois par semaine.
Il regarde le sol, son téléphone, ne regarde plus.*

Aucune réponse.

*Des édifices constituant le tissu urbain, il n'en a que faire.
Il les a déjà vus.*

*L'émotion générée par la vue n'est que passagère, éphémère, comme son
passage sur Terre.*

Il marche, flâne.

Les bruits et les cris s'intensifient.

Il bifurque, attiré par l'excitation qu'il sent monter à quelques mètres.

*Il débouche sur une place.
Cette place est particulièrement importante.*

Il y passe tous les jours.

Mais elle est aujourd'hui investie par autre chose, une force surréelle.

Il s'avance, l'esprit indépendant.

Il assiste à la même scène chaque jour. Mais aujourd'hui cette scène est différente.

Il lève les yeux vers le bâtiment qu'il a déjà vu.

Mais aujourd'hui le bâtiment est différent.

Des jeux, des scènes.

Il se met à rêver.

Son esprit, lentement, se détache de la réalité. Il lit le monde autrement.

Comme attiré, tel le monolithe noir attire les singes.

Il se trouve devant quelque chose de nature sublime, indescriptible.

Aucune considération relevant de la beauté n'intervient. Il entre dans la nature sublime.

Une machine, dépourvue de tout sens, se révèle, comme énigmatique.

La scène se déroulant sur la place concentre de plus en plus de flâneurs.

Il marche.

La direction n'est pas programmée, on rappelle que son esprit s'est comme détaché.

*Il lit, voit plus loin que d'habitude.
Les bruits incessants de la foule ne le perturbent pas.
Il veut faire partie de cet instant.*

Du bâtiment adjacent à la place, les habitants courent, virevoltent.

*Le flâneur est désormais rejoint. Il n'est plus seul.
Ils sont des centaines à chercher un espace où ils peuvent se promener en eux-mêmes.*

Le flâneur était déjà venu plusieurs fois. Sans jamais expérimenter cela.

Ils se retrouvent, collectivement, autour de la colonne. Sans signification, elle est là, colossale.

Quel est ce réflexe, d'ordre primitif, de se rejoindre autour d'un objet?

Peu importe. Ils sont là.

Ensemble.

Prêts à dialoguer, partager.

Le flâneur peut partir, mais décide de rester là, peut-être à tout jamais.

Peu importe. Il se sent vivre.

Il regarde autour de lui, prend conscience que c'est une expérience unique.

Un spectacle qui se joue entre lui et les autres. Des regards.

Qui regarde qui? Tous regardent tous.

La scène collective.

Comment a-t-on pu vivre sans cela? On ne vivait pas encore, répond le flâneur.

De son esprit, le flâneur compose, associe, dissocie les éléments qui l'entourent. "Ce bâtiment est insignifiant".

Et désormais, il prend tout son sens.

Le sublime l'entoure encore. Il est possible de trouver un sens.

Lequel? N'importe. Un sens, un signe suffit.

Il n'est pas encore prêt pour le grand voyage. Il souhaite uniquement se promener en lui-même.

Il sait que c'est la mort qui atteste de la vie.

*D'actes empêchés par la bien pensance, il en regrette.
Mais il est encore temps.*

Il se promène, rencontre.

Il entre, et assiste à la scène de plus loin.

Il en fait toujours partie. Il regarde, est regardé.

Il entre, sort, découvre les espaces.

D'une répétition, naît la connaissance.

Il est néanmoins attiré par des singularités, illisibles au premier abord.

Il y en aura d'autres, se dit-il.

La place est désormais remplie.

Des inconnus, d'autres flâneurs.

Tous partagent le même moment. Un moment inoubliable.

Le flâneur se promène, désormais en lui-même.

Il n'est pas seul.

Ils sont tous là.

Pour attester de la vie, tant qu'ils peuvent encore le faire.

Bibliographie

Livres

Banham, Reyner, *Megastructures : Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976.

Barthes, Roland, *La Tour Eiffel*, Centre national de la photographie, Editions du Seuil, Paris, 1964

Burke, Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime* (traduction par l'abbé Des François de *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), Londres Tome premier, 1765

Camacho, San, dans *New into Old + Preservation: The Architectural Review Issue 1467*, December 2019/January 2020

Choay, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Editions Seuil, 1992

Christov-Bakargiev, Carolyn, *Arte Povera*, Phaidon Press Limited, 1999

Colin Rowe, Robert Slutsky, *Transparenz*, Basel/ Stuttgart, Birkhäuser, 1968 ; en français : *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1992

Dorfles, Gillo, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, Gabriele Mazzotta editore, Milan, 1968

Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, 8ème édition, Porto, 2008, parution originale: 1962

Gargiani, Roberto, *Louis I. Kahn exposed concrete and hollow stones 1949-1959*, EPFL Press, Routledge, 2014

Giedion, Sigfried, *Architecture et vie collective*, publié pour la première fois en 1956, puis traduit en français aux Editions Denoël-Gonthier, 1980

Hugh Ferriss, *The Metropolis of tomorrow*, New York, Yves Washburn, 1929

Jencks, Charles, *The Iconic Building The Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, 2005

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Section I, Livre II, Flammarion, Paris, 1995

Kopp, Anatole, *Constructivist Architecture in the USSR*, Academy Editions St. Martin's Press, 1985

Loos, Adolf, *Ornément et crime et autres textes*, Rivages Poche, 2003, composé de textes issus de *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Verlag Herold, Wien/München, 1962, Band I. *Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften*, Georg Prachner Verlag à Vienne, 1983. *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*, Georg Prachner Verlag à Vienne, 1988

Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015

Marot, Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris: Editions La Villette, 2010

Oldenburg, Claes, *Object into Monument*, Pasadena Art Museum, 1971

Reyner Banham, *Megastructures : Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976

Riegl, Alois, *Le culte moderne des monuments, Sa nature et ses origines*, Editions Allia, 2016, première publication, 1903

Rossi, Aldo, *L'architecture de la ville*, Editions Infolio, 2001 pour la version française, première publication, 1966

Rowe, Colin, Slutsky, Robert, *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1992, première publication, 1968

San Rocco, Publication 66, #14, Spring 2018, Ed. Matteo Ghidoni

Sloterdijk, Peter, *Metzler Lexikon Avantgarde*, Hubert van den Berg/Walter Fähnders, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009

Schumacher, Thomas L., Giuseppe Terragni, *Surface and Symbol*, Ernst&Sohn, 1991

Smithson, Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, Editions Mardaga MIT Press, 1977

Venturi, Robert, *De l'ambiguïté en Architecture*, Collection Aspects de l'Urbanisme, 1966

Chapitres de Livres

Le Corbusier et Pierre Jeanneret, "Projet de monument à la gloire de P. Vaillant-Couturier, notre explicative", décembre 1938, Fondation Le Corbusier

Nietzsche, Friedrich, *Saint Janvier suivi de quelques aphorismes*, Paris, Stock, 1923, p.18

van Gerrewey, Christophe, *The lightning rod of the Eiffel Tower*, Magma & Principes, Manslab, 2016

Articles

Bart, Verschaffel, The monumental: on the meaning of a form, *The Journal of Architecture*, 4:4, 333-336, 1999, DOI: 10.1080/136023699373738

Biro, Matthew, From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky, *History of Photography*, 36:3, 353-366, 2012, DOI:10.1080/03087298.2012.686242

Casciato, Maristella, Modern monumentality – introduction, *The Journal of Architecture*, 9:2, 151-155, 2004, DOI: 10.1080/1360236042000248784

Cohen, Jean-Louis, MONUMENTS DÉGUISÉS, Gallimard « Les cahiers de médiologie » 1999/1 N° 7 | pages 167 à 181

Davey, Peter, «Outrage» in *Architectural Review*, oct. 2003

Galimberti, Jacopo, A Thirdworldist Art?, Germano Celant's *Invention of Arte Povera*, 2013

Gevork, Hartoonian, Louis I Kahn @ 40s: Architecture in the 1950s, *Architectural Theory Review*, 13:1, 3-28, 2008 DOI: 10.1080/13264820801915096

Giedion Sigfried, *Architecture, You and Me* 1958

Kahn, Louis I., «Monumentality », in Paul Zucker (éd.), *New Architecture and City Planning*, New York, Philosophical Library Inc., 1944

Lecoq, Anne-Marie, Leniaud, Jean-Michel, Bertho-Lavenir, Catherine, Melot, Michel, De l'abus monumental paru dans *Les cahiers de médiologie* 1999/1 (N° 7), pages 103 à 114 à propos des Entretiens du patrimoine

Louis I. Kahn, « Monumentality », in Paul Zucker (éd.), *New Architecture and City Planning*, New York, Philosophical Library Inc., 1944, pp. 577-588

Marion, Anaël, L'immersion dans les ruines de Passaic: le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments, date, sur les Monuments de Passaic de Robert Smithson, 1967

Mumford, Lewis, MONUMENTALISM, SYMBOLISM AND STYLE The Architectural Review (Archive : 1896-2005); Apr 1, 1949; 105, 628; Art & Architecture Archive pg. 173

Sert, J.L., Léger, F., Giedion, S., Nine points on Monumentality, 1943, également paru dans Architecture et vie collective, publié pour la première fois en 1956, puis traduit en français aux Editions Denoël-Gonthier, 1980

Slotedrijk, Peter, Metzler Lexikon Avantgarde, Ed. Hubert van den Berg/Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009

Tanga, Martina, Arte Ambientale, Urban Space, and Participatory Art, Routledge, 2019

Tommaso Filippo Marinetti, Manifeste du futurisme

Turney, Jo, Kitsch: The World of Bad Taste by Gillo Dorfles (Studio Vista, 1968), Home Cultures, 3:3, 307-309, 2006, DOI:10.2752/174063106779090703

Yurchenko, Yulia, Les stéréotypes linguistiques et les expressions au sens métaphorique, p. 267-303 <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.7678>

01 Etienne-Louis Boullée, Vue intérieure de la nouvelle salle projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque du Roi, 1788
Tiré de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531799363>

02 Boris Iofane, palais des Soviets de Moscou, 1933
Tiré de: <https://es.rbth.com/historia/85471-proyecto-arquitectonico-ambicioso-urss>

03 Le Corbusier, monument à la mémoire de Paul Vaillant-Couturier, 1938
Tiré de: Extrait de Le Corbusier une encyclopédie (J. Lucan éd.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 312.

04 Albert Speer, Germania La Capitale Rêvée Par Hitler à La Place De Berlin, 1938,
Tiré de: Welthauptstadt Stock Photos Welthauptstadt Stock Images
<https://apercuhistorique.blogspot.com/2019/01/germania-albert-speer-histoire-des-arts.html>

05 Giuseppe Terragni, monumento ai caduti, 1933
Tiré de:
<https://www.nessimajocchi.it/it/realizzazioni/monumenti/item/180-monumento-ai-caduti>

06 Louis I. Kahn, «Tubular forms» for a Civic Center, 1949
Tiré de: Gargiani, Roberto, Louis I. Kahn exposed concrete and hollow stones 1949-1959, EPFL Press, Routledge, 2014,p.10

07 Caesars Palace, enseigne élargie, Las Vegas, 1977
Tiré de: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, L'enseignement de Las Vegas, Editions Mardaga MIT Press, 1977, p.120

08 Série d'objets kitsch
Tiré de: Dorfles, Gillo, Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût, Gabriele Mazzota editore, Milan, 1968, p.36

09 Caesars Palace, enseignes de l'Aladdin Casino and Hotel, 1977
Tiré de: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, L'enseignement de Las Vegas, Editions Mardaga MIT Press, 1977, p.76

10 Grande enseigne-petit bâtiment ou le bâtiment comme enseigne

Tiré de: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, L'enseignement de Las Vegas, Editions Mardaga MIT Press, 1977, p.31

11 Analyses métaphoriques, quelques comparaisons. Dessins de Madelon Vriesendorp

Tiré de: Jencks, Charles, The Iconic Building The Power of Enigma, Frances Lincoln Ltd, 2005, p. 186

12 The Sand-Box Monument, also called the Desert, photo Robert Smithson

Tiré de: Smithson, Robert, A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, 1967, p.55

13 Le MASP, vue depuis l'Avenue Paulista, photographie de Leonardo Finotti

Tiré de: Too beautiful to be true: Lina Bo Bardi's MASP, or an architected lie, Pisani, Daniele, San Rocco, Publication 66, #14, Spring 2018, p.173

14 Présence et absence: l'étendue du MASP, photographie de Leonardo Finotti

Tiré de: Too beautiful to be true: Lina Bo Bardi's MASP, or an architected lie, Pisani, Daniele, San Rocco, Publication 66, #14, Spring 2018, p.179

15 Ugo La Pietra, Segnali di fuoco, car tires, fire, performance, Zafferana, Italy, 1970

Tiré de: Tanga, Martina, Arte Ambientale, Urban Space, and Participatory Art, Routledge, 2019, p.3

16 Lipstick Monument at Yale University, 1969 Tiré de: Oldenburg, Claes, Object into Monument, Pasadena Art Museum, 1971, p.98

17 Proposed colossal monument for Thames River, Ball Cock (for Thames), 1967

Tiré de: Oldenburg, Claes, Object into Monument, Pasadena Art Museum, 1971, p.32

Le monolithe noir de Kubrick, ou l'attraction

01 image extraite de *2001: a space Odyssey*,
de Stanley Kubrick, 1968 à 09:35

02 image extraite de *2001: a space Odyssey*,
de Stanley Kubrick, 1968 à 12:15

03 image extraite de *2001: a space Odyssey*,
de Stanley Kubrick, 1968 à 13:03

La fascination industrielle, ou l'art de la photographie

01 *Etapas de construction de la Tour Eiffel, 1887-1889*, tiré
de <https://trackent.blogspot.com/2021/06/construction-de-la-tour-eiffel-photos.html>

02 Bernd et Hilla Becher, *Typologie des grilles des hauts
fourneaux*, tiré de Bernd and Hilla Becher, *Grid typology of
blast furnaces, perspectival view, Europe* (courtesy of Hilla
Becher)

03 Bernd and Hilla Becher: *cooling towers*, tiré de Bernd and
Hilla Becher, *Grid typology of blast furnaces, perspectival
view, Europe* (courtesy of Hilla Becher)

Le signifiant énigmatique, ou l'objet dérivé

01 *Analyse métaphorique montrant les connotations
organiques - de la carotte au rat - et les signifiants mécanistes
involontaires*, Marlon Vriesendorp, tiré de
Jencks, Charles, *The Iconic Building The Power of Enigma*,
Frances Lincoln Ltd, 2005, p.133

02 *La tradition de Los-Angeles: les icônes Pop-Art au bord
de la route*, tiré de Jencks, Charles, *The Iconic Building The
Power of Enigma*, Frances Lincoln Ltd, 2005, p.40

03 Giorgio de Chirico, *The Uncertainty of the Poet*, 1913

La puissance métaphorique, ou le voyage à Passaic

01 *The Bride Monument Showing Wooden Side-walks*, tiré de Smithson, Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967, p.54

02 *The Fountain Monument*, 2 vues tirées de Smithson, Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967, p.54

03 *The sand-box Monument (also called the Desert)*, tiré de Smithson, Robert, *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967, p.55

Le détournement, ou l'action colossale

01 *General Idea, KhromaKeyKlub: The Shue Ruins from the 1984 Miss General Idea Pavillion*, 1985, installation, mixed media, dimensions variable; installation view, De Vleeshal, Middelburg, Netherlands, 1985. Collection of General Idea, Toronto (art- work © AA Bronson, photograph by Wim Riemens, Middelburg)

02 François Dubois, *Erection de l'obélisque de Louqsor sur la place de la Concorde*, 1836, Musée Carnavalet, Paris

03 *L'obélisque de la Concorde transformé en préservatif géant en 1993*, Act Up, Crédits : Gérard Julien - AFP

L'introduction d'un récit

Stéphanie Deliyski

Énoncé Théorique
2022