

Notes sur la portée politique du paysage

Jean-Philippe De Visscher

Juin 2007

Comité de rédaction :

**Marc Belderbos
Cécile Chanvillard
Pierre Cloquette
Renaud Pleitinx
Jean Stillemans**

Diffusion :

laa

**laboratoire analyse architecture
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme
Place du Levant 1 boîte L5.05.02
1348 Louvain-la-Neuve
Belgique**

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

**© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411**

Introduction

« *En un certain sens, le monde est toujours un désert qui a besoin de ceux qui commencent pour pouvoir à nouveau être recommencé.* »

Hannah Arendt

J'aborderai ici la notion de *paysage* à partir de la description de quelques « cas » destinés, entre l'éclat des hauts faits et la banalité élémentaire, à rencontrer ce qui y est à *l'œuvre*. Autrement dit, il s'agira d'approcher, à plusieurs reprises, un paysage et de saisir ce qui s'y passe alors qu'il est *en train de s'écrire*. Ce faisant, j'espère observer, comme en surcroît, quelques éléments de sa portée politique.

1. Palazzo dei Uffizi



Palazzo dei Uffizi¹

En 1540, afin de consolider sa domination sur la ville, Cosme 1^{er} de Medici quitte le *Palazzo Medici* pour s'installer au *Palazzo Vecchio*, lieu historique du pouvoir florentin. Dans ce cadre, plusieurs projets architecturaux sont alors sollicités pour conférer à la *Piazza della Signora* et au *Palazzo Vecchio* un nouveau caractère monumental. Notons à titre d'exemple le projet de Francesco da Sangallo d'étendre la *Loggia dei Lanzi* à tout le pourtour de la place. En 1546, le duc fait ouvrir la *Strada Nuova*, reliant plus largement le palais aux rives de l'*Arno*. Sur ce nouveau site, da Sangallo présente une autre proposition consistant en un long bâtiment occupant un des versants de la rue, comprenant notamment un ensemble de boutiques au rez-de-chaussée et un passage privé à l'étage, reliant le *Palazzo Vecchio* à l'*Arno*. Cependant, à partir de 1552, la guerre contre Sienne monopolisera les ressources financières et amènera à suspendre tous ces projets.

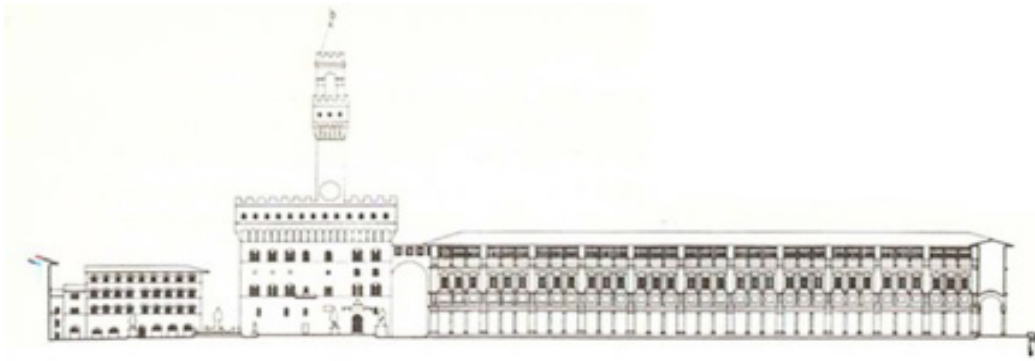


En 1559, Cosme 1^{er} remporte la guerre contre Sienne. Il décide alors de commander à Giorgio Vasari, sur le site de la *Strada Nuova*, un nouvel ensemble monumental destiné à accueillir son administration. Politiquement, l'enjeu est majeur. Alors que beaucoup voient d'un mauvais œil la tyrannie qu'il impose progressivement sur la

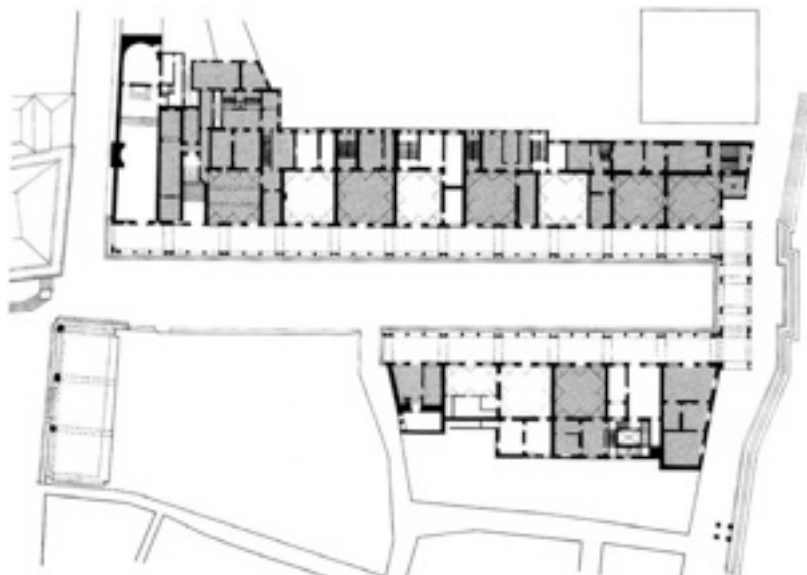
1. Images tirées de Leon Satkowski, *Giorgio Vasari Architect and Courtier*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1993

ville, la qualité de l'édifice devra symboliser la légitimité de son pouvoir.

Vasari propose alors un gigantesque palais, constitué de colonnades sur tout son rez-de-chaussée, et dont le centre de la cour est occupé par un édicule de plan circulaire. Cette proposition est rapidement rejetée. Cosme lui reproche son coût et la quantité de démolitions nécessaires. Mais peut-être peut-on voir dans ce refus, la persistance de l'idée de rue et de galerie provenant du projet de da Sangallo.



Elévation du Palazzo dei Uffizi tel qu'exécuté,
selon le second projet de Giorgio Vasari²



Plan du Palazzo dei Uffizi tel qu'exécuté,
selon le second projet de Giorgio Vasari³

Quoiqu'il en soit, l'édifice finalement exécuté selon le second projet de Vasari est étonnant – ne fût-ce que par cet écart à la typologie traditionnelle des palais florentins

2. Image tirée de Léon de Coster et François Nizet, *16 Promenades dans Florence*, Ed. universitaires, Coll. découvrir l'architecture des villes, Begedis, Belgique, 1990.

3. Image tirée de Leon Satkowski, *Giorgio Vasari Architect and Courtier*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1993

conçus comme des blocs percés d'une cour autour de laquelle ils s'organisent. Le projet ne comporte pas à proprement parler d'*extérieur* et d'*intérieur*. En quelque sorte, la *rue* est « sa » *cour*. Je propose pour la suite du texte de nommer *passage* ce lieu un peu hybride.

En effet, d'une part, par sa centralité dans le projet et par sa précision géométrique, ce *passage* relève de la *cour*. Ses proportions sont décidées et son élévation est composée. Les irrégularités du site sont « absorbées » par les espaces de services attenants aux multiples salles articulées avec une relative liberté dans la modulation systématique mise en place par la façade.

Mais, d'autre part, et malgré cette maîtrise géométrique, on est loin de la cour centrée autour d'un édicule, telle que présentée dans le premier projet. Il lui « manque » en outre un bord du côté de la *Piazza della Signoria* : la tour du *Pallazo Vecchio* émerge dans le ciel que cadre ce long et relativement sombre passage et contraste avec l'horizontalité des bandeaux et de la corniche des édifices. De telle sorte que, finalement, le *Palazzo dei Uffizi* semble plutôt servir à la « mettre en scène ».

Du côté de l'Arno, la galerie se libère des salles déployées sur les longs côtés. L'Arno est comme une des « salles » desservies par la galerie. Visuellement, la lumière parvenant au travers de l'arcade située dans l'axe du passage contraste avec la faible luminosité qui règne en son cœur. Le choix de construire sur piliers et colonnes plutôt que de laisser une simple béance à la façon d'une rue est capital. L'Arno n'est plus seulement l'espace d'où se perçoit la tour par une perspective dégagée (ce que produirait une simple rue), il est aussi un *lieu* en soi qui mérite une articulation spécifique. Une façade lui est adressée. Sa lumière est mise en place dans le passage. Son accès est dessiné : en montant quelques marches depuis le passage, on arrive, sous l'arcade, à un vestibule où il est possible de se tenir « entre-deux ».

Le caractère équivoque de l'espace extérieur que structure le *Palazzo dei Uffizi*, entre rue et cour, engendre une situation inédite : il *assemble*, en un lieu, des éléments qui lui sont *extérieurs*. Il y a là un véritable retournement par rapport au premier projet. C'est, architecturalement, un fait singulier : un bâtiment s'inquiète de mettre en rapport ce qui lui est extérieur, et en tire sa principale qualité !

Si on considère encore plus largement le plan de la ville, ce qu'assemble le passage des *Uffizi* déborde amplement son voisinage direct.

Au nord, par delà la tour du *Palazzo Vecchio*, l'horizon est dominé par le *Duomo*, situé de l'autre côté de l'ancienne ville romaine, de telle sorte que l'ancien *cardo* de la première cité relie à présent la *Piazza della Signoria* à la *Piazza dei Baptistieri*. Les premières traces sont réinvesties, mais en leur conférant une tension nouvelle. D'une certaine façon, la conjonction du complexe *Duomo-Baptisteri* construit principalement entre les 13^e et 15^e siècles d'un côté et du complexe *Palazzo Vecchio* – *Palazzo dei Uffizi* achevé au 16^e siècle de l'autre côté, aura « retourné » le plan de

la ville romaine. En outre, le *Duomo* lui-même articule à la cité originale ses propres extensions vers le Nord. Par ailleurs, la façade Nord du *Palazzo Vecchio* forme le bout de la rue qui provient de la *piazza Santa Croce* en traversant l'ancien stade romain dont la trace se perçoit aujourd'hui par la forme ovale des îlots qui ont été construits sur ses fondations.

Au Sud, en offrant une façade vers l'Arno, Vasari transforme le statut du fleuve qui n'était jusque là qu'un « arrière de la ville ». Il l'institue comme espace majeur et potentiellement fédérateur pour les deux rives de la ville. C'est l'opportunité que saisira François 1^{er}, fils de Cosme, en commandant à Vasari le *corridor* qui reliera le *Palazzo dei Uffizi* au *Palazzo Pitti* et aux jardins *Boboli*.

Au final, le *Palazzo dei Uffizi* agit dans la ville comme une véritable *clé de voûte*, qui reprend, retourne et engage ses déploiements ultérieurs.



Politiquement, pour Cosme 1^{er}, c'est un acte puissant. Plutôt que d'imposer à Florence un nouveau symbole dont il serait l'origine, il révèle grâce au dispositif de Vasari toute la magnificence de l'histoire florentine et engage son développement. Il devient celui par qui les choses adviennent et par qui elles sont engagées dans leur devenir. Son

pouvoir semble bien plus assuré que s'il l'avait imposé à partir d'une *tabula rasa*. Cependant, sans rentrer dans un débat sur le caractère plus ou moins tyrannique d'un tel geste, j'aimerais attirer l'attention sur ceci : nous rencontrons ici de façon évidente l'établissement d'une relation entre une certaine visée *politique* et le développement du *paysage* florentin.

2. Bruxelles



1572 Georg Braun & Frans Hogenberg,
orienté au Sud-Est



c.1700, orienté au Nord⁴

Je propose à présent d'exposer avec brièveté l'évolution du paysage bruxellois depuis son état aux alentours de 1600. A cette époque, la ville occupe la majeure partie du territoire défini par sa seconde enceinte, laquelle est devenue aujourd'hui la série des boulevards de la *petite ceinture* cernant ce qu'il est convenu d'appeler le *centre* de Bruxelles.

A l'intérieur de ce tracé, on peut distinguer trois positions topographiques qui définissent approximativement trois quartiers :

- dans la bas de la vallée, à l'Ouest et autour de la Senne, le quartier du port et des *métiers*,
- sur la pente qui s'étend d'Ouest en Est, le quartier commerçant,
- sur le haut de la colline, à l'Est, les lieux du pouvoir.

Au cœur de chacun de ces quartiers, se trouve un « événement » urbain majeur.

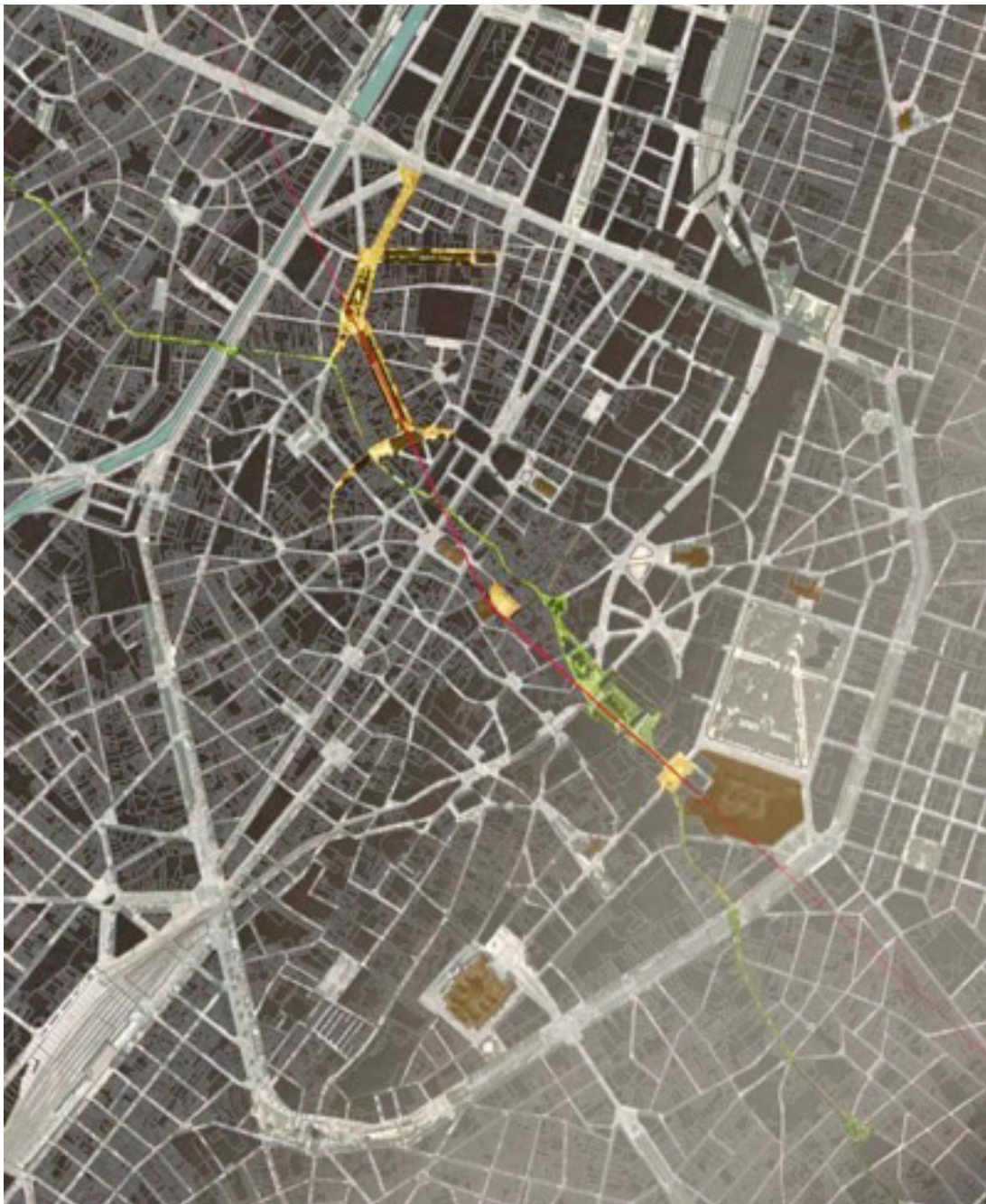
- Sur la pente, la Grand'Place : on peut dire beaucoup de choses sur les qualités de la *Grand'Place*. Je laisserai volontairement de côté l'architecture de ses façades, pour me concentrer sur la conjonction étonnante de trois phénomènes. La Grand'Place est d'abord une salle. Toutes les vues depuis les différentes voies d'accès sont brisées par les façades de la place elle-même. Par ce dispositif, elle s'articule avec beaucoup de souplesse aux différentes conditions particulières et à la fois fait rupture dans le tissu. Il faut ensuite noter sa pente. En contraste avec cette clôture visuelle, l'inclinaison du sol rend manifeste la continuité de la situation topographique où elle s'inscrit. Enfin, la tour de l'Hôtel de Ville, par sa hauteur, semble s'adresser à une échelle territoriale qui dépasse largement l'enclos de la place. Soit, au total, trois phénomènes actifs à trois échelles distinctes : la clôture comme qualité interne, la pente comme trace manifeste de l'adjacent, la tour comme résonance avec le lointain. Remarquons enfin comment cette manifestation de l'ailleurs avec d'autres moyens que ceux de la perspective (à vrai dire,

4. Images tirées de Danckaert, *Bruxelles cinq siècles de cartographie*, Knokke, Co-édition Lannoo Tielt – Mappamundi, 1989.

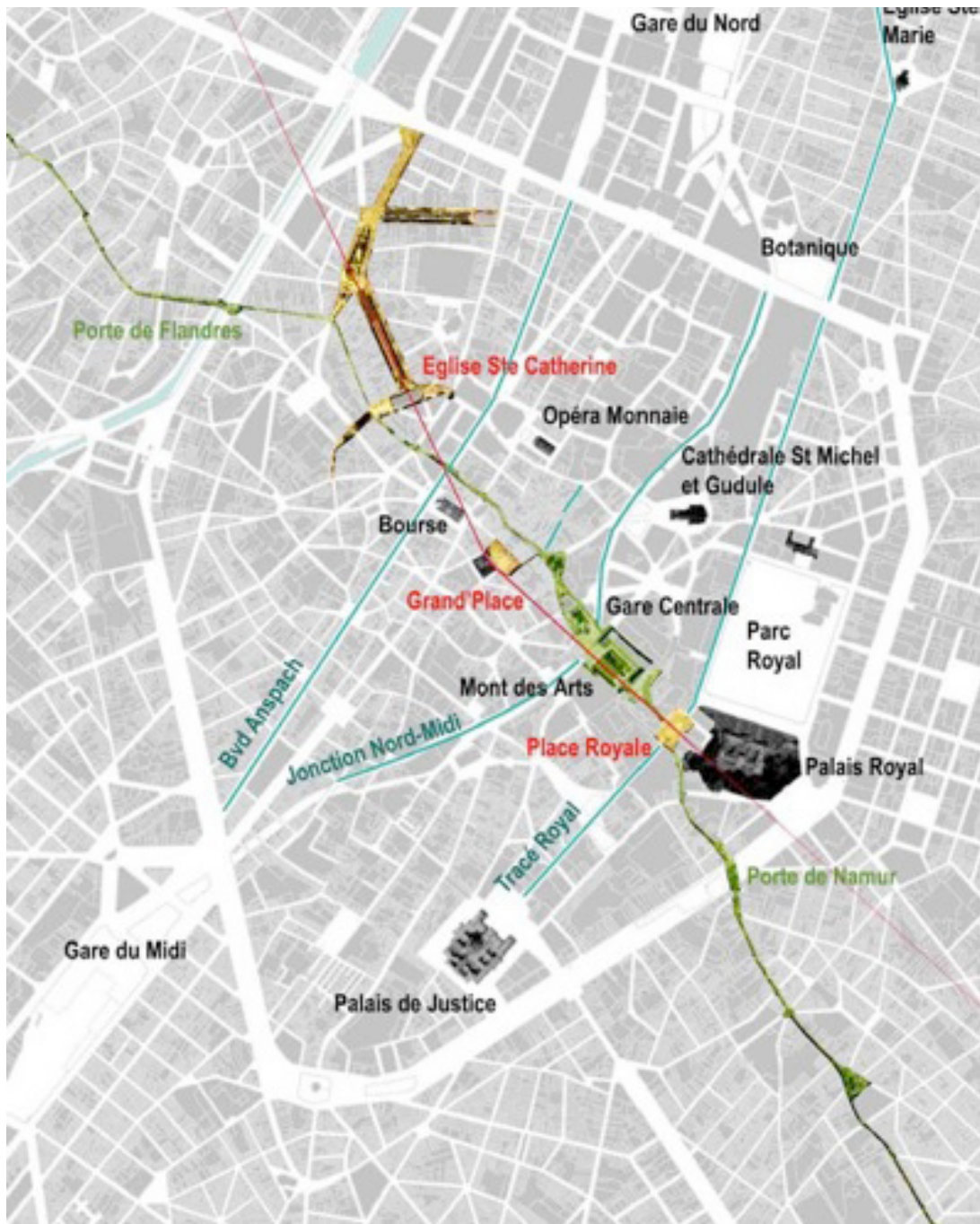
on ne voit rien en dehors de la place), le rend d'autant plus présent, précisément parce qu'il dérange le calme de la clôture.

- Dans le bas, le Quai aux briques : ce bassin constitue la figure de proue du port dans la ville, s'avancant jusqu'au tracé de la première enceinte. Il a en outre ceci de remarquable : sa longue percée dans le tissu est orientée de façon à dégager une perspective sur la tour de l'Hôtel de ville. Plus qu'un simple lieu de déchargement, il est aussi une véritable porte d'entrée dans Bruxelles.

- En haut, le Palais des ducs de Brabant : il ne reste aujourd'hui que peu de traces de ces anciens palais dans le tissu bruxellois. Ce sont néanmoins sur ces ruines que se sont implantés les actuels lieux de pouvoir.



La porte la plus haute de la ville (*porte de Namur*) et la porte la plus basse (*porte de Flandres*) sont reliées par une rue perpendiculaire à l'axe de la vallée qui traverse et relie ces trois quartiers et leurs événements. Cet axe constitue en quelque sorte la colonne vertébrale de Bruxelles. En 1772, suite à un incendie survenu en 1731, les ruines du quartier des palais sont rasées pour donner naissance au complexe de la place et du parc royal, inauguré en 1781. La perspective qui y est ouverte sur l'hôtel de ville et tous les quartiers du bas institue définitivement une séquence en trois temps : *place royale/haut de la ville/ pouvoir – Grand'place/pente/commerce – Quai aux briques/bas de la vallée/métiers*.



Par la suite, le paysage bruxellois va s'enrichir de différentes extensions «latérales». On peut observer comment le développement de ces nouveaux axes parallèles à la vallée prendra chaque fois le souci de s'articuler ou de reconfigurer la première séquence. Notons que les exemples cités ci-dessous visent avant tout à illustrer ce phénomène. Il est impossible, dans les limites de cet article, de prétendre rendre compte d'une histoire complète du tissu bruxellois⁵.

- Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'église *Sainte-Catherine* est construite au bout du *quai aux Briques*. Son implantation est telle que la croisée du cœur et du transept occupe le centre de la croix que forme la rencontre du quai avec la trace de la première muraille.

- En vis-à-vis de la *Grand-Place*, la construction des *Galeries Saint-Hubert*, inaugurées en 1847, relie l'axe porte de Flandre - porte de Namur à l'axe reliant la Cathédrale Saints Michel et Gudule et la place de la Monnaie.

- Le dessin du parc et de la *Place Royale* est étendu pour former ce qu'on appelle aujourd'hui le *tracé royal*. Au sud, la *rue de la Régence* passe par l'église du *Sablou* et ses deux places – antérieures au tracé royal – et aboutit au *Palais de Justice*, achevé en 1883. De l'autre côté, s'enchaînent *Palais Royal* (1867-1871), *Palais de la Nation*, et puis au-delà de la seconde enceinte, *Eglise Sainte-Marie* et *Palais de Laeken*. Au croisement entre le tracé royal et les boulevards de la petite ceinture se trouve le *jardin botanique* (1829).

- De 1867 à 1871, des travaux sont entrepris pour voûter la *Senne* et la couvrir par le boulevard *Anspach*. Remarquons que la *Bourse*, construite entre 1869 et 1874, est implantée au lieu où il rencontre l'axe *porte de Namur – porte de Flandre*. Le tracé historique de cet axe sera ensuite modifié par l'ouverture en ligne droite de la *rue Dansaert*, face à la *Bourse*, jusqu'à la *porte de Flandre*.

- En 1903, il est décidé de construire une jonction ferroviaire entre les gares du *Nord* et du *Midi* – situées aux deux abouts du *boulevard Anspach*. La nouvelle ligne sera inaugurée en 1952, mais je ne crois pas que la cicatrice engendrée par les travaux soit tout-à-fait refermée. Cependant, la position de la *Gare Centrale* et la présence du *Mont des Arts* témoigne de la volonté de reconfigurer cette première séquence de la ville : *Place Royale/Grand-Place/Place Sainte-Catherine*⁶.

Par cet aperçu succinct de quelques unes des articulations majeures de Bruxelles, se découvre un paysage *fabriqué* au fil du temps, par les interventions successives des ducs, des corporations, du clergé, des rois, des bourgmestres, des partis, des lobbies... J'ai voulu montrer sa dimension essentiellement *historique* : comment chaque époque a cherché à le reprendre, à le régénérer, à le réinvestir et comment cette tâche est toujours en cours.

Pris un à un, chacun des actes décrits ci-dessus semble ressortir d'une ambition «cosmienne», de tenir le lieu à partir d'où se déploie un paysage. Mais si l'on considère la totalité de ces actions, la somme de leurs « surenchères » conjointes, on remarque

5. Pour entreprendre un tel exercice, je renvoie le lecteur à l'ouvrage suivant : L. Danckaert, *Bruxelles cinq siècles de cartographie*, Knokke, Co-édition Lannoo Tielt – Mappamundi, 1989

6. Notons au passage, en regard de la densité de ce *tissé* bruxellois, l'importance de la rénovation du quartier de la gare de la Chapelle, et du débat autour de la réaffectation de la cité administrative.

aisément qu'aucune n'arrive à être « le » centre du paysage. Avec le recul du temps, au fil des évolutions, métamorphoses et échecs des différents tenants du pouvoir, toutes ces tentatives, si elles visaient l'appropriation, paraissent bien dérisoires. Mais elles nous laissent néanmoins un paysage multiple qui a ceci de remarquable : il semble « *impossédable* ». Il paraît impossible de *conclure*. Un paysage n'a de cesse de se réécrire.

En tant que tel, la portée du paysage dépasse, me semble-t-il, la simple constitution d'une « belle composition » offerte à la contemplation. Le mot paysage se dégage de sa référence usuelle à la *peinture de paysage* et de sa réduction à un objet esthétique : **reprendre l'écriture d'un paysage – et, par là même, condamner sa possible fin – est un acte profondément politique. En (ré-)instituant son caractère impossédable, s'instaure simultanément sa dimension publique.**

3. L'aporie moderne

Une telle proposition n'est pas triviale. Elle nécessite, je pense, le temps d'un déploiement. Lorsque l'architecte et l'urbaniste modernes parlent de la dimension *politique* de la ville, ils usent de la notion d'« *espace public* » comme d'une évidence dont la générosité n'est plus à démontrer. Il n'y a pourtant là rien d'immédiat. Il ne va même pas de soi qu'un espace *public*, entendu comme lieu où une instance supérieure – l'Etat – garantirait la liberté de chacun, ait une quelconque légitimité *politique*. L'*a priori* de la liberté absolue des individus au nom desquels elle agit rature peut-être déjà leur accès à cette subjectivité entendue comme liberté. Ou, autrement dit, il se peut que son action condamne d'emblée ce sur quoi elle se *fonde*. Pour ma part, ce doute quant au *bien-fondé* de la notion d'espace public s'est entendu dans la parole de quelques philosophes. J'aimerais ici reprendre brièvement ces quelques pensées qui ouvrent un champ de réflexion, en espérant qu'y résonne l'intérêt du travail de description entrepris par ailleurs dans cet article.

Comme pour se détacher d'une actualité trop bruyante, il faut d'abord simplement considérer l'histoire de la politique et de son lieu. En voici quelques moments clés, déduits des analyses de Hannah Arendt présentées dans « Qu'est-ce que la politique ? »⁷.

- L'*agora* grecque nécessite au préalable une instance « pré-politique » qui érige les murs de la cité, garde les étrangers à distance et édicte les lois. D'autre part, le citoyen lui-même, avant d'entrer dans l'espace politique, doit pouvoir se tenir à l'abri de la nécessité, par sa domination sur un foyer de femmes et d'esclaves. En quelque sorte, l'existence d'un espace politique chez les grecs suppose une délimitation et une expulsion qui, en même temps, limite le champ des questions politiques. On n'y parlera ni de politique étrangère, ni de la façon de gérer son foyer et ses besoins. Quelle est alors la nécessité politique d'une telle institution, au sens où nous l'entendons aujourd'hui ? Comme Arendt l'explique, dans le dialogue entre plusieurs citoyens, qui, dans cet espace, sont parfaitement égaux, chacun d'eux acquiert la possibilité d'occuper simultanément une multiplicité de points de vues équivalents sur une question. Ce qui se gagne dès lors dans l'*agora*, c'est l'accès à l'objectivité, considérée finalement comme capacité à décider, c'est-à-dire comme *liberté*. A la différence de l'« espace public », l'*agora* ne présuppose pas l'objectivité des citoyens. Elle est le lieu où celle-ci *s'accomplit*.

- Chez les romains, la notion de politique est radicalement différente, puisque la question politique, c'est celle de la politique étrangère. L'expansionnisme romain transforme la soumission des peuples étrangers en autant d'alliances pour la poursuite du processus. Et celui qui s'y engage gagne, en guise de liberté, l'accès à un réseau où une paix a pu être négociée. Soit, de nouveau à l'opposé de notre « espace public », la liberté romaine n'est pas postulée à priori, mais se gagne en échange d'un engagement qui cependant d'emblée en limite son lieu.

7. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Texte établi par Ursula Ludz, traduction de l'allemand et préface de Sylvie Courtine-Denamy, Ed. du Seuil, 1995, pour la traduction française et la préface Titre original *Was ist Politik ?*, München, Ed. Piper Verlag, 1993.

- L'idéal de bonté et d'humilité chrétienne refuse à l'action publique de pouvoir se montrer au grand jour. De telle sorte que les pouvoirs chrétiens préféreront rester dans l'ombre, maintenant dans la pureté et l'innocence ceux pour qui, « par bonté », ils agissent. L'église est bien un lieu *public*, offert à tous les chrétiens, mais complètement *apolitique*. Rien ne s'y décide, rien ne s'y discute.

- L'état moderne peut se comprendre comme un glissement à partir de l'autorité chrétienne. A la légitimation du pouvoir par un idéal religieux, se substitue la légitimité du pouvoir étatique par un idéal « humaniste ». C'est-à-dire que ses *moyens* se justifieront en fonction de ses *fins*, fondées sur une *représentation* de la *nature* de ses *sujets*⁸. Or, telle qu'elle sera progressivement postulée, la « *nature* » du sujet, ce sera d'être libre. C'est pourquoi l'état moderne conservera cette idée toute chrétienne qu'il faut garder le sujet de se « souiller » dans un engagement politique. Le sujet moderne idéal est apolitique, et, puisque toute implication dans la gestion des affaires publiques est une entrave potentielle à son indépendance, le lieu de sa liberté sera la sphère privée – de telle sorte que la modernité aura finalement éradiqué ce qui, dans l'église, demeurait encore en tant que lieu public.

Or, en toute logique, si le lieu de la liberté est la sphère *privée*, et que l'état fonde son pouvoir⁹ sur la garantie de cette liberté, c'est-à-dire que ses *moyens* se justifient en fonction de ce *bien-être* des individus, il importe, en dernière instance, de pouvoir définir en quoi consiste ce *bien-être* ou cette *liberté*. De telle sorte que la modernité a finalement vu le pouvoir politique étendre son domaine de compétence à la *sphère privée*, donnant lieu à ce que Hannah Arendt nomme des régimes *totalitaires*.

Enfin, quand on observe avec elle que, depuis l'arme nucléaire, les moyens dont dispose l'état sont capables de mettre *fin* à la vie qu'il est censé défendre, quand on observe avec elle que cette possibilité ruine la dialectique de la *fin* et des *moyens*, on ne peut que conclure en se demandant « la politique a-t-elle finalement encore un sens » ?

Cependant, au-delà de cette menace – réelle ! –, il faut aussi observer les effets conjoints de l'extension du savoir politique à la sphère privée et de son corollaire : l'obligation de liberté – l'obligation d'être sujet en soi, *seul*.

Chez les grecs et les romains, l'espace public est un lieu où se *gagne* une certaine liberté – limitée –, en contrepartie d'une participation à la fonction *politique* de ce lieu. Dans la pensée moderne, une liberté illimitée est proposée, exactement à l'inverse, comme désengagement politique. Mais quel peut être alors le sens d'un *espace public* ? Soit il collabore à cette solitude des sujets modernes en devenant *espace d'expérience* : chacun y ramène sur lui l'entièreté de ce qui s'y rencontre dans

8. Ce que l'on nomme aujourd'hui les « Droits de l'Homme ». Notons en passant ce que Emmanuel Levinas en dit : « Mais la conception du droit de l'homme comme droit à la libre volonté – contenu suggéré par la forme de ce droit, de son a priori – ne serait-elle pas aussitôt remise en question par la co-existence et la multiplicité même des « ayants droits », lesquels, tous « uniques et libres », violeraient mutuellement leurs droits ou leurs libertés en les limitant ? »

Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995

9. Ce pouvoir étant concrètement entendu comme un « monopole de la violence ».

une sorte de jouissance esthétique. Le spectacle¹⁰ offert à chacun devient l'occasion de le renvoyer « chez soi ». Soit on persiste à lui conférer une fonction politique. Mais il faut alors admettre que, d'une façon ou d'une autre, *s'y joue* le devenir de communautés, d'individus et de leurs rapports. De telle sorte que, si la « liberté » y est *en jeu*, elle ne peut-être postulée *a priori*.

Il appartient à Emmanuel Levinas d'avoir mis en lumière ce paradoxe. Ses écrits n'ont cessé de répéter l'interdiction de postuler ce sujet libre *a priori*. Selon lui, aucun pouvoir, aucun savoir, aucune volonté ne précède l'infinie responsabilité à laquelle m'oblige la rencontre du visage d'Autrui. Il dit même « nul n'est bon *volontairement* »¹¹. C'est à partir de l'extrême passivité où je suis « pris en otage » par cette responsabilité, que l'on peut me considérer *sujet*. S'il y a subjectivité au sens de faculté d'agir, de comprendre, de choisir, il faut la comprendre comme un impératif de *justice* exigé dans l'événement du – ou plutôt des visages. Enfin, s'il faut encore entendre dans cette notion de sujet une idée de liberté, elle sera à comprendre comme délivrance du poids d'un éternel retour à soi. Ouverture à l'infini de la responsabilité pour Autrui, plutôt que maîtrise et réduction de l'autre par le savoir.

L'accès à la subjectivité est dès lors, selon Levinas, conditionné par la possibilité de la *rencontre* et l'existence d'un lieu où exercer cette *responsabilité*. Or, me semble-t-il, ce sont précisément ces deux conditions que l'état moderne oblitère, à partir du postulat de la liberté *a priori*.

Par ces quelques fragments et commentaires de la pensée de Hannah Arendt et d'Emmanuel Levinas, j'ai voulu laisser entendre la corrélation entre la notion d'espace public et certaines positions politiques. Car un doute persiste : l'espace moderne ne contribue-t-il pas à instaurer la solitude des « sujets » ? Le lieu où l'état garantit la liberté de chacun ne peut-il pas aussi se transformer en un implacable *désert* ?

Finalement, – c'est la conclusion d'Arendt – la question politique envisagée en termes de moyens et de fins semble insoluble. Et tenter d'y répondre est déjà dangereux. Cependant, plutôt que de se demander quelles institutions peuvent garantir le bien-être de tous, il est possible d'observer des lieux où, par ce qui s'y joue, peuvent se rejoindre des enjeux politiques, sans avoir à figer et fonder au préalable une définition du « sujet ». Cette attitude méthodologique fut celle adoptée par le sociologue et anthropologue Marcel Mauss dans son *Essai sur le don*¹² :

« Ce sont des « tous », des systèmes sociaux entiers dont nous avons essayé de décrire le fonctionnement. Nous avons vu des sociétés à l'état dynamique ou physiologique. Nous ne les avons pas étudiées comme si elles étaient figées, dans un état statique ou plutôt cadavérique, et encore moins les avons-nous

10. Voir à ce sujet les écrits de Guy Debord.

11. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978.

12. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1950.

décomposées et disséquées en règles de droit, en mythes, en valeur et en prix. C'est en considérant le tout ensemble que nous avons pu percevoir l'essentiel, le mouvement du tout, l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend, où les hommes prennent conscience sentimentale d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui. »

Dans l'étude de *la forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, l'auteur décrit comment, dans et par les diverses façons de pratiquer le *don*, des personnes et des communautés se *nouent*.

Ce type d'économie repose d'abord sur la triple obligation de *donner, recevoir et rendre*. Dans l'échange « contractuel » où le prix payé compense totalement le dommage causé par la cession de l'objet, l'acheteur se trouve libre de toute dette envers le vendeur, de sorte que, après la vente, plus rien ne les lie. Au contraire, celui qui accepte un don devient l'obligé du donateur. Le don n'est pas gratuit. Refuser d'accepter le présent, c'est refuser d'accepter ce lien, c'est-à-dire, à peu de choses près, lui déclarer la guerre. La visée de ce principe de triple obligation est de nouer des personnes autour d'une dette.

Ensuite, la radicale différence entre le don et l'échange, telle que Luc Richir¹³ l'a mise à jour, est la présence du *tiers*. C'est cette différence fondamentale qui permet d'entrevoir la réelle portée de cette économie qui pourra alors se qualifier de « symbolique ».

Imaginons un échange entre deux personnes. Soit, après un premier don accepté, le donataire, en guise de contre-don, restitue son bien au donateur. Mais alors il ne s'est rien passé. Il n'y a plus de dette, plus rien ne les lie l'un à l'autre. Soit, comme pour compenser le temps où le donateur a été privé de la jouissance de l'objet donné, le donataire le lui restitue augmenté d'une plus-value. S'il y a effectivement compensation exacte, ils sont à nouveau déliés. Si par contre la plus-value excède la valeur de l'objet, même augmenté d'un « intérêt de retard », le premier donateur devient à son tour donataire. De telle sorte, ils ont échangé leur position, mais ils sont toujours liés par la dette. Mais si on continue ce cycle d'échanges à deux avec surenchère, il est clair que l'accroissement de dettes mutuelles ne peut se muter qu'en une lutte violente pour être celui qui mettra définitivement l'autre dans l'impossibilité de rendre. Le système sera alors brisé. L'un deviendra esclave de l'autre. Il perdra son statut de personne. Imaginons à présent une situation d'échange à trois personnes. Le premier offre un objet au second. Celui-ci, plutôt que de le restituer au premier, l'offre au troisième. Enfin, au troisième temps, ce dernier l'offre au premier. Au terme de ce cycle, l'objet est retourné à sa place initiale et en même temps tout le monde se trouve noué par une dette. Mais pourquoi le premier accepterait-il de s'endetter pour récupérer l'objet qui était, au premier temps, en sa possession ? Que « gagne »-t-il ?

Mauss note qu'il y a dans le principe de *don*, une notion d'*intérêt*, radicalement différente de celle que nous comprenons aujourd'hui. Il ne s'agit pas de posséder un maximum de biens, de façon à pouvoir se comporter le plus *librement* selon ses

13. Luc Richir, *L'erreur de Cook*, à paraître prochainement.

désirs. Il s'agit, par la production et la dépense de richesses, d'avoir su se nouer le plus d'*obligés*. Autrement dit, l'intérêt du don n'est pas tant la jouissance de l'objet échangé que le lien qu'il instaure en tant que *symbole*. Il apparaît alors, qu'au bout d'un cycle, la valeur de cet objet comme symbole a effectivement augmenté, puisqu'il est à présent le lien entre trois personnes. La présence du tiers est donc ce qui permet à l'économie symbolique de se maintenir dans le temps. D'une part, parce qu'elle est génératrice de « valeur ajoutée », et d'autre part, parce qu'à tout moment, elle permet de sortir de l'impasse du duel.

Si l'enjeu de l'économie symbolique est de nouer un maximum de personnes, il est clair que sa raison est avant tout politique. En cherchant à accroître le nombre d'alliances plutôt que la domination sur ou par un seul, le système est un véritable facteur de paix.

D'autre part, il faut évaluer ce que cette structure génère comme notion de communauté et d'individu¹⁴. L'infinité du cycle que permet l'introduction d'un tiers dans l'échange, introduit simultanément un temps : le temps nécessaire pour que l'objet, au terme d'un certain nombre d'échanges, retrouve sa position initiale. De telle sorte que l'on ne peut dire que c'est la même personne qui retrouve son objet au bout du cycle, que si on la considère comme personne « morale » et non comme personne « physique », c'est-à-dire comme représentant d'une « communauté » supposée immuable, et non comme individu vieillissant. La « lenteur » inhérente à l'échange symbolique, à la fois suppose et fonde la notion de communauté. Et d'autre part, c'est parce qu'elle est supposée et fondée que l'individu peut advenir au statut de « personne morale » en agissant nom de cette communauté, pour sa perpétuation, dans le cycle des échanges symboliques. En langue levinassienne, l'individu devient sujet par sa responsabilité.

Finalement, le sujet apparaît comme un pur effet de la structure, d'une « passivité plus passive que toute passivité » puisque c'est elle qui définit la notion de sujet comme « personne morale » et l'obligation de le devenir (se retirer du réseau symbolique équivaut à une déclaration de guerre – pas de vie hors du système !). Mais simultanément, les fondements de cette « mécanique » sont tautologiques : on échange pour permettre l'émergence de la notion de communauté, et on pose la notion de communauté pour saisir le sens de l'échange. On peut certes montrer ce que le *pari* d'un tel système culturel produit : des sujets, des communautés et la paix engendrée par leurs entrelacs. Mais il reste cette brèche que la pensée laisse béante : la structure symbolique ne se déduit de rien.

En ce sens et contrairement à la pensée moderne, l'économie symbolique est *amoral*. Elle oblige sans raison. Elle s'apparente à la *lice* d'un tournoi où le chevalier est tenu de jouer. Cependant, il ne faut pas réprimer trop rapidement l'absurdité d'une telle injonction. Car, par cette absence de finalité, il appartient finalement au chevalier d'apporter la seule chose capable de conférer un sens au tournoi : l'*art* d'y jouer.

Nous avons pu voir à Florence le *Palazzo dei Uffizi* comme un don à la ville, qui la

14. Conformément à l'hypothèse structuraliste où le sujet est un effet de la structure, et non l'inverse.

fédère et la qualifie. Mais un don qui institue aussi la position de son auteur : il s'acquitte de sa dette à l'égard de la communauté pour lui avoir « pris » le pouvoir, communauté qui à son tour se trouve en dette à son égard, etc. A Bruxelles, nous avons rencontré dans son incessante réécriture, un principe d'excès, de surenchère, de reprise et de relance de ses structures. Nous y avons aussi observé le *temps* du paysage : les *architectes* qu'il suppose (entendu dans le sens le plus large : tous ceux qui collaborent à l'écriture de la ville), ainsi que la communauté d'habitants, à qui toutes ces interventions sont destinées. Enfin, nous avons pu observer comment y entrer en *lice* suppose déjà d'avoir renoncé à en être la première et la dernière pierre. Par ce biais, chacun (« personne », « personne morale », despote ou sous-ensemble d'une communauté) rencontre, en dernière instance, cette règle particulière inhérente au « jeu du don » : *l'interdit de gagner*. En effet, pour qu'une *lice* reste un lieu *politique* où des communautés s'assemblent et où des sujets peuvent *agir*, elle doit exiger comme « droit d'entrée » un renoncement à prétendre y mettre fin. J'avais qualifié le paysage *d'impossédable*. Et c'est finalement par ce terme qu'on le voit rejoindre sa qualité politique.

4. Le Corbusier et la fenêtre de la villa du « lac »



Villa du lac, Vevey, Suisse¹⁵

Il me semble que l'architecture du Corbusier n'est pas tant une rupture que la prolongation lucide d'une tradition. Je dis « lucide » dans le sens où il aura fallu une épuration radicale pour en arriver là. Mais aussi tradition, dans le sens où la « trouvaille » permet plutôt de rejoindre la question qui était depuis longtemps à l'œuvre.

Pour étayer ce propos, je propose de prendre comme figure singulière la fenêtre percée dans le mur du jardin de la maison construite pour ses parents au bord du lac Léman. Le dispositif est d'une simplicité déconcertante. Il installe, sans autre manière, une coupure entre, d'un côté, le point de vue de l'observateur, et de l'autre, le paysage *cadré* dans la fenêtre. Le paysage devient tableau – et la peinture devient réelle. Par ce simple artifice, le monde devient ce qui est offert à la contemplation du sujet, confortant par là sa position d'Ego.

Je crois que l'on peut voir dans cette « installation », telle qu'on la nommerait aujourd'hui, un moment singulier d'une histoire commencée à la Renaissance, avec la découverte de la perspective et l'apparition du paysage dans la peinture.¹⁶ Très schématiquement, on peut observer une évolution dans le travail du paysage depuis une transformation pour le conformer à l'espace pictural perspectif, avec comme point d'orgue les jardins de Versailles, vers un aménagement pittoresque¹⁷ lié à l'idée romantique d'une nature *sublime* pour aboutir, dans la villa du lac, à une convergence inédite entre une idée de la nature et sa réalité, entre sa beauté et sa vérité.

Mais cette convergence reste le fait d'un artifice qui ne possède pas l'innocence originaire que d'aucun ont pensé lui accorder. Il s'agit encore d'une nature mise en scène dans le dispositif de sa représentation ou, autrement dit, saisie de façon à ce qu'elle puisse donner l'illusion d'*apparaître* comme objet à un sujet. En effet, pour que cette nature puisse se présenter comme « sauvage », « originelle », comme

15. Croquis issu de William J.R. Curtis, *Le Corbusier Ideas and Forms*, Phaidon Oxford, 1986 / images provenant de www.cepv.ch/galerie/dipl00/lelac.htm.

16. Je renvoie à ce sujet aux ouvrages de Anne Cauquelin et d'Augustin Berque.

17. En anglais : « picturesque » signifie « à la façon d'une image ».

l'autre de l'homme, il faut l'artifice d'une coupure qui instaure cette mise à distance. L'intelligence du Corbusier aura ici consisté à se limiter à la mise en place un tel dispositif par une simple fenêtre.

A mon sens, le cas singulier de la villa du Lac est emblématique d'une large part de l'architecture du Corbusier. La villa Savoie est une grande fenêtre mise à distance du sol. Les unités d'habitations sont des dispositifs permettant à chacun de jouir du panorama.

Dans la Charte d'Athènes, il est déclaré : « l'air, l'espace, la verdure, sont les trois premiers matériaux de l'urbanisme »¹⁸. Ces trois termes mobilisés pour parler du paysage ne le désignent que comme *matière*, sans qualité, sinon d'être laissée brute, « naturelle ». Mais on sait aujourd'hui les *déserts* que sont devenu ces « espaces » : face à l'absence de responsabilité quant à leur constitution, ils sont devenus friche, parkings, no man's land, déchets de territoire... Jusqu'à aujourd'hui encore, où on entend les architectes qualifier d'« espace vert » les soldes insolubles de leurs implantations. Je pense que la déresponsabilisation face à l'écriture du paysage aura été particulièrement dommageable. Mais il ne s'agit pas là d'un simple oubli. Par cette analyse de la fenêtre de la villa du lac, j'espère avoir montré comment la coupure, la séparation radicale entre un sujet et un paysage réduit à l'idée de nature, réduit à un objet de contemplation est ancrée dans une longue tradition esthétique et politique. Il est clair qu'on est ici au plus loin d'un paysage comme incessante réécriture, tel qu'on a pu l'observer à Florence ou à Bruxelles.

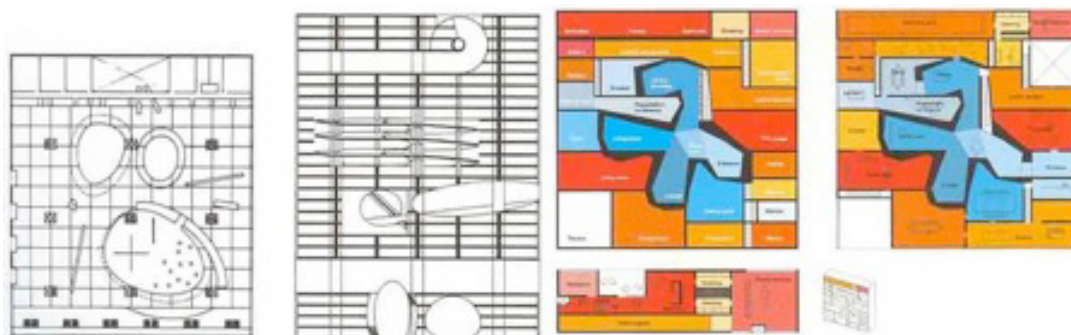
18. Citation extraite de Jules Alazard et Jean-Pierre Hebert, *De la fenêtre au pan de verre dans l'œuvre de Le Corbusier*, Actualité du verre, Glace de Boussois, édité par P.V.P. Paris, 1961

5. OMA / Rem Koolhaas

Dans le cas de la fenêtre du Corbusier, le prix à payer pour donner au sujet un semblant de réalité est l'artifice d'une coupure. Cependant, ce qui est « perdu » dans cette mise à distance, ce n'est pas le rapport à la nature, laquelle n'est qu'une idée, c'est le rapport au *réel*. Dans le dispositif décrit, ce qui apparaît a été « découpé » pour se conformer à une représentation et, de ce fait, a déjà perdu son réel.

Il y a dans cette forclusion du réel inhérente à la phénoménalité un véritable paradoxe. Et j'aime voir l'entreprise phénoménologique comme une tentative névrotique de réconcilier apparition et proximité. Je crois que l'on peut lire dans l'œuvre de Rem Koolhaas le même genre de quête effrénée. Koolhaas met en place des *stratégies* pour provoquer dans *l'événement* un *surgissement* du réel. L'enjeu d'une telle démarche paraît clair : il s'agit de faire *apparaître* le réel de telle sorte que la rencontre de sa « fulgurance » soit pure *expérience im-médiate*, pure proximité, vierge de toute représentation, vierge de toute mise à distance.

Pour atteindre cet objectif, il *opère* de deux façons. Il va d'abord « dégraisser » la notion de réel de tout idéal. Le réel, c'est ce qui s'expérimente, ce qui fait événement, hors de toute catégorie. Comme pour affirmer la différence entre la notion de réel et l'idée de nature, il va développer, au fil de ses œuvres écrites et construites, une véritable fascination pour l'artificiel, l'industriel, le produit, le médiocre, le laid, le rebut... Car on peut constater que le réel de ces objets résiste malgré toute absence d'idéal. Leur unique qualité est leur réel. On peut dès lors parier qu'ils seront le lieu privilégié du surgissement, hors de tout *a priori*.

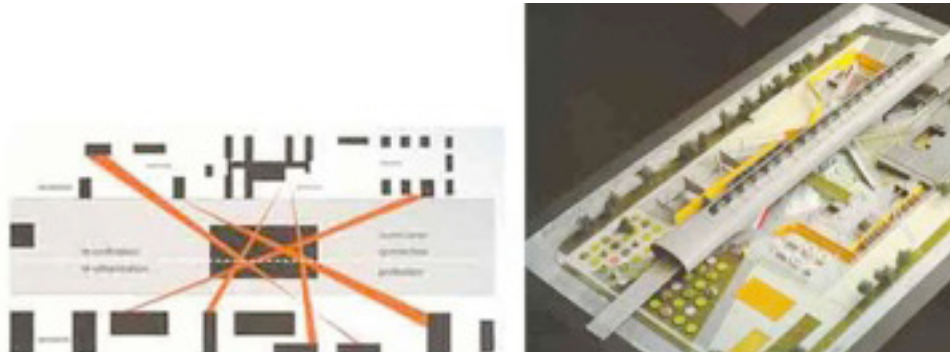


Très Grande Bibliothèque, France, Paris, 1998 Residence Arcot, UK,
London, 2003 Documents OMA

Ensuite, il va mettre en place dans son architecture une *stratégie*¹⁹ pour provoquer ces événements. De façon récurrente, il fabrique des sortes de grandes boîtes qu'il nomme « condensateurs » au sein desquelles il met en scène des *parcours* dont la planification produit un maximum de *congestion*. Il développe à cet égard toute une

19. Il est amusant de constater que ses dessins de projet, pour la plupart des organigrammes, ressemblent souvent à de véritables plans de bataille. Pour plus d'illustrations : www.oma.nl.

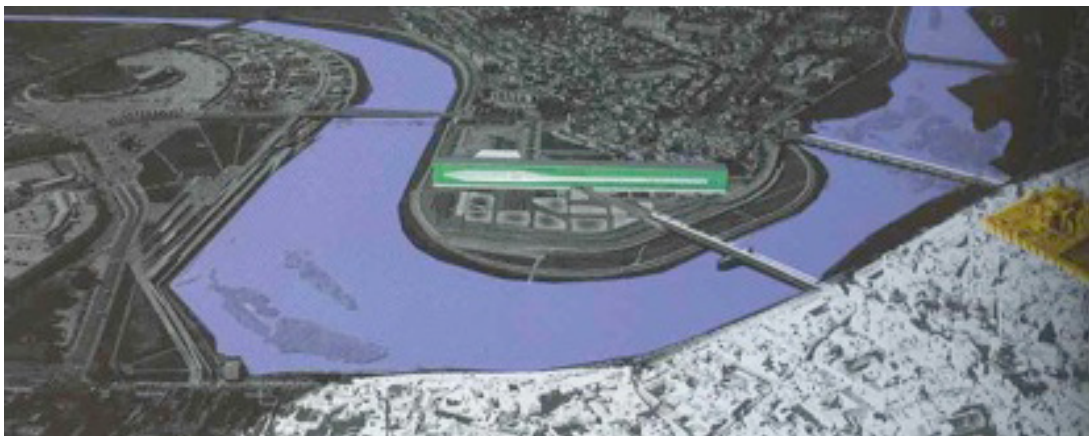
panoplie de moyens pour y convoquer l'extrême du possible : amalgame de fonctions diverses, position des bâtiments sur les bords ou au cœur de nœuds d'infrastructures, intégration d'éléments lointains par effet de perspective, continuité maximale des sols, etc. En espérant que dans les frictions, dans les chocs inhérents à une telle densité se produise l'événement !



IIT – Mc Cotmick Tribune Campus, USA, Illinois, 2003 Documents OMA

La lucidité d'une telle radicalité est fascinante. Cependant, même si elle opère des glissements importants, une telle architecture reste dans la lignée des ambitions politiques et esthétiques modernes. Chez Koolhaas, plus que partout ailleurs, l'habitant est condamné à la solitude du sujet libre *a priori*. Rien n'est attendu de lui sinon de jouir continûment de l'expérience à laquelle il est contraint. Il y a, dans l'idée du condensateur, une prétention – très autoritaire – à savoir produire, par un étrange « bonté », le lieu de son confinement.

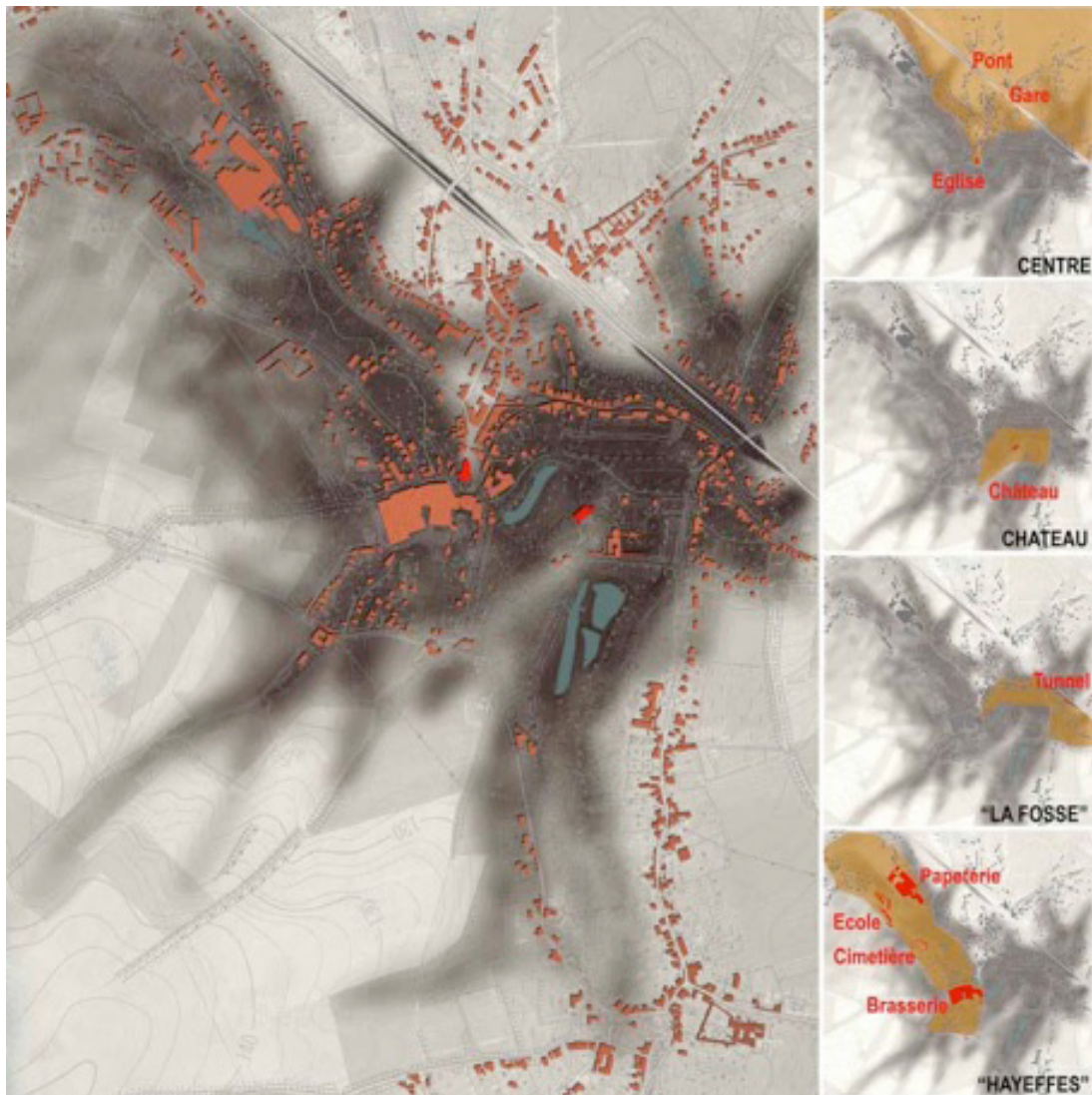
Enfin, pour renouer avec le fil de l'exposé, il me semble que le paysage, conçu comme espace d'expérience, n'est en aucun cas une *lice*. Je prends pour exemple le projet pour le nouveau centre culturel de Cordoue. Il s'agit finalement d'un bâtiment très corbuséen : un long bloc percé d'une monumentale fenêtre en bandeau disposé face à la ville, sur l'autre rive, avec, autour de lui, pour ne pas dire « friche », un grand « espace vert ». La ville ancienne semble figée en panorama. Et je ne distingue pas, dans une telle domination, de souci envers une future réécriture.



Cordoba Congress Center, Cordoue, Espagne, 2002 Documents OMA

6. Mont-Saint-Guibert

En guise de conclusion, j'aimerais montrer comment les principes rencontrés à Florence et Bruxelles peuvent être à l'œuvre loin des précieuses sophistications propres aux grandes villes. Le paysage peut s'écrire avec finesse dans les traits d'une architecture par ailleurs banale. Il suffit qu'il n'ait de cesse de se reprendre pour que se trace, en son lieu, l'histoire d'une communauté.



Je propose de commencer l'analyse des structures du village de Mont-Saint-Guibert (Brabant Wallon) à partir des premières dispositions, antérieures au tracé du chemin de fer. En considérant les différentes positions topographiques, on peut grossièrement distinguer cinq « quartiers ».

- Le centre du village : situé sur la butte rocailleuse, il se déploie à partir d'un « éperon » qu'occupe l'église, s'étend entre les deux « failles » à l'Est et à l'Ouest, et

s'étiole au fur et à mesure qu'il rejoint les plateaux arables du haut de la colline. On y retrouve principalement logements, commerces et administrations.

- Le château : il occupe la colline en vis-à-vis de l'église. Sa limite est formée par des plans d'eau et le ruisseau qui court dans le fond de la vallée.

- Le quartier de la rue de la Fosse : situé dans le fond de vallée entre la faille Est du centre et le château. Il s'agit d'un terrain humide, dont l'essentiel fut bâti après la guerre avec du logement social (...).

- Le quartier de la rue des Hayeffes : il s'agit de la même vallée, mais après son resserrement entre le château et l'église. Il s'étend en contrebas de la faille Ouest du centre. On y retrouve quelques fermes et habitations, mais surtout les édifices de plus grande échelle : l'ancienne brasserie en contrebas de l'église, le récent centre sportif, l'école et son parc, le cimetière, l'ancienne papeterie.

- Les champs : l'autre versant de la vallée est en pente plus douce et est quasiment entièrement destiné à l'agriculture. Situées dans le bas de la pente, à proximité de ruisseaux, et entre champs et village, les fermes jalonnent le territoire et marquent comme les « portes d'entrée » dans le village.

Dans un second temps, le tracé du chemin de fer reliant Bruxelles à Namur est venu couper le haut de la colline du centre et enjamber la vallée de la Fosse.

Ce faisant, il me semble qu'il a curieusement contribué à renforcer le rôle de la topographie dans la structure du village :

- En le traversant à une hauteur « moyenne », il manifeste le caractère « haut » du centre et le caractère « bas » de la rue de la Fosse. Ceci est particulièrement perceptible par la création de deux ponts qui deviennent des entrées dans chacun des deux quartiers : l'un passe au dessus du chemin de fer et mène vers le centre, l'autre passe en dessous et mène vers « la Fosse ».

- La gare se situe là où le chemin de fer rencontre le sol naturel. C'est un lieu fascinant. Au cœur d'un village ancré dans son « terroir », dans ses structurations internes, résonne l'écho d'un territoire bien plus vaste.



Tout ceci ne serait que pure contingence s'il n'y avait des édifices qui visent à nouer ces pans de territoires.

- L'église est le cas le plus manifeste. Postée, non pas au milieu du quartier haut, mais à son bord, sur la pointe vers où convergent les autres quartiers.

- L'ancienne brasserie, équipement majeur dans l'histoire du lieu, se tient au plus près des bords du centre du village.

- Le château occupe le sommet de la colline face au village, établissant un vis-à-vis tendu avec l'église.

- La disposition des logements sur la colline du « centre » est elle aussi étonnante. Les escarpements sur les bords sont largement bâtis, de sorte que beaucoup de maisons disposent d'une entrée sur le côté haut et d'un dégagement à l'arrière. A l'intérieur, le tissu est, de façon générale, très fragmenté. Les îlots ne se referment pas, les alignements ne sont pas respectés, il y a presque autant de mitoyens en attente que de façades adressées à la rue. Mais, profitant des différences de niveaux et de toutes ces « béances », il semble que quasiment chacun se ménage une percée vers le paysage. En quelque sorte, la « faiblesse » de l'architecture, son incapacité à « faire décor », rend le territoire et la topographie du village particulièrement prégnants.



C'est pourquoi il serait faux de considérer que la constitution d'un paysage soit un phénomène « naturel », comme la conséquence inévitable d'une situation dont il ne faut même pas se soucier. Il y a « paysage » parce que les conditions topographiques ont été investies, habitées et pensées dans leurs relations.

Par ailleurs, le village a aussi ceci de remarquable : sa structure, par la position de l'église, du château, des fermes, des industries, par l'étirement de la vallée est d'emblée *territoriale*. De telle sorte que les développements actuels (centre sportif, agrandissement de l'école, construction de logements, réaffectation des sites de la brasserie et de la papeterie, etc.) se font toujours sur les tracés historiques du village.

Au fil des commencements et re-commencements, c'est aujourd'hui encore le même paysage qui continue de se réécrire. Et si, en regard des autres cas rencontrés au fil du texte, les moyens sollicités paraissent élémentaires, ils rendent d'autant plus fascinante la durée de leur lancinante obsession.

laa

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411