

# New Europe College GE-NEC Program 2002-2003 2003-2004



---

CELIA GHYKA  
IOANA IANCOVESCU  
IRINA POPESCU-CRIVEANU  
ALEX. LEO ȘERBAN

RUXANDRA DEMETRESCU  
IOANA MUNTEANU  
MARIA RALUCA POPA

---



New Europe College  
GE-NEC Program  
2002-2003  
2003-2004



New Europe College  
GE-NEC Program  
2002-2003  
2003-2004

CELIA GHYKA  
IOANA IANCOVESCU  
IRINA POPESCU-CRIVEANU  
ALEX. LEO ȘERBAN

RUXANDRA DEMETRESCU  
IOANA MUNTEANU  
MARIA RALUCA POPA

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2006 – New Europe College

ISSN 1584-0298

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro

# CONTENTS

## FOREWORD

7

## CELIA GHYKA

PARADIGMES DE L'ESPACE PUBLIC

11

## IOANA IANCOVESCU

L'ICONOGRAPHIE DE L'ENTRÉE

49

## IRINA POPESCU-CRIVEANU

L'URBANISME SELON SES PRINCIPES HISTORIQUES

91

## ALEX. LEO ȘERBAN

« JUSTE UNE IMAGE » : L'HERMÉNEUTIQUE DE JEAN-LUC GODARD DANS  
*HISTOIRE(S) DU CINÉMA*

157

## RUXANDRA DEMETRESCU

DIE KUNSTREFLEXION IN RUMÄNIEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20.  
JAHRHUNDERTS: MODERNITÄT UND NATIONALES BEWUSSTSEIN

195

## IOANA MUNTEANU

*MACHINA MUNDI*. ARCHITECTURE DU COSMOS DANS LA POÉSIE  
SACRÉE DU MOYEN ÂGE LATIN

231

## MARIA RALUCA POPA

THE "WOUNDED" CITY: REMEMBERING SOCIALIST RESTRUCTURING  
AND REINVENTING BUCHAREST AFTER 1989

311

## LECTURES AND SEMINARS WITH INVITED GUESTS

IN THE GE-NEC PROGRAM

OCTOBER 2002 – MAY 2004

359

**NEW EUROPE COLLEGE**

369

## FOREWORD

New Europe College, a small independent institute for advanced studies in the humanities and social sciences in Bucharest, has been hosting since 2000 a program supported by the Getty Foundation. This program (which we baptized *GE-NEC*) gave us the possibility to offer each year a few fellowships in fields supported by the Getty Foundation and, no less importantly, to invite reputed scholars from these fields to come to Romania as our guests in order to give lectures and hold seminars at the New Europe College. The two components of the program are meant, on the one hand, to support local scholars active in such disciplines as history and theory of art and architecture, archaeology, cultural and visual studies, and on the other, to acquaint a larger number of young (and even less young) students and researchers in Romania with approaches and contributions in areas of study that have been in recent years particularly dynamic and captivating.

The GE-NEC fellowships are modeled on the core fellowship program of the New Europe College: they last for one academic year, during which fellows work on a project, and take part in the weekly seminars we hold, alongside fellows enrolled in other programs at the New Europe College; at these weekly meetings fellows present in turn their work in progress, which is discussed by the group, composed of researchers coming from various fields in the humanities and social sciences. It has been one of our aims, in setting up this program, to open up the disciplines it addresses to a better and more systematic communication with other disciplines in the humanities and social sciences, and to compensate for its lack in the “normal” research and education units. The inclusion of the GE-NEC fellows in the weekly seminars has been, we feel, profitable to all concerned. Fellowships include a one-month trip abroad, to enable the fellows to consult libraries and to get in touch with colleagues involved in similar or convergent research topics. At the end of their fellowship, the fellows give us a paper, the result of their one-year work on the projects they originally submitted. A previous volume we published included papers by fellows active during the first two years of this program.

This volume presents the papers of the next two generations of fellows in the GE-NEC Program.

As is the case with other similar publications of the New Europe College (the Yearbooks containing the papers of the fellows in the core program, or the ones gathering the papers of the fellows in the Regional Program), and as was also the case with the preceding publication in this program, this volume is first of all a document, a record of the fellows' interests and achievements. The arrangement of the papers is chronological (that is, by academic year), and within this frame, alphabetical. A thematic arrangement would have been unfair to the diversity of the authors' concerns, and to the specificity of each of the disciplines they represent, all the more as in offering fellowships within this program we had not proposed a thematic focus. Thus, though similarly trained, and concerned with related questions, architects Irina Criveanu and Celia Ghyka approach urban planning from different perspectives, and with different conceptual instruments. Interested primarily in the way tradition and novelty could be made to harmoniously coexist in the modern city, Irina Criveanu devoted her research to a body of texts and practices developed during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century by Italian specialists in urban preservation and planning, which she finds particularly suggestive and fruitful for such questions. In reading them attentively and thoughtfully, in comparing them with other local traditions, Irina Criveanu is bringing to bear in her paper *L'urbanisme selon ses principes historiques* contributions to which, she feels, insufficient attention has been accorded, in implicitly proposing them as a useful reference for contemporary practices. Starting her reflections on public space with the example of her native city – Bucharest – in mind, Celia Ghyka has felt the need to resort in her paper (*Les paradigmes de l'espace public*) to rely on the reflections of such philosophers as Martin Heidegger, Hannah Arendt, Jürgen Habermas in order to give a clearer contour to the concept of public space, and to advocate a common reflection on its present and future by philosophers and architects. Yet another paper deals with urban texture, with its destruction at the hands of a dictator, and with the ways a healing process of this trauma might be envisioned: Maria Raluca Popa's *The "Wounded" City: Remembering Socialist Restructuring and Reinventing Bucharest after 1989*. Art historian Ioana Iancovescu resorts to texts and images in a subtle inquiry into *L'iconographie de l'entrée*, focusing her research on examples from the Byzantine area. In contrast, in looking at the motif *machina mundi*, Ioana Munteanu, a specialist in classical languages,

## FOREWARD

---

concentrates on the Western tradition in her paper *Machina mundi. Architecture du cosmos dans la poésie sacrée du moyen âge latin*, complementing a close reading of texts with an attempt at an iconographical survey of her theme. Film critic Alex Leo Șerban takes Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* as a possible example of the image (in particular the cinematic one) interpreting itself. Art historian Ruxandra Demetrescu investigates an under-researched body of artistic literature, in paying particular attention to the relationship between art practice, writings on art, and national identity in her paper *Die Kunstreflexion in Rumänien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Modernität und nationales Bewusstsein*.

It is a good opportunity to renew our thanks to the Getty Foundation for its support of the GE-NEC Program, and to the guests in this program for their readiness to take part in it, and for their very valuable contributions to this program. The list of lectures and seminars held by our guests in this program during the period 2002-2004 at the end of this volume will give the reader an idea of the topics covered by them. It is our conviction that the presence in this program of distinguished guests has left its mark on the local milieu, and will bear fruit in opening – especially for young scholars – new perspectives in their researches.

Anca Oroveanu  
Scientific Director of the New Europe College  
Coordinator of the GE-NEC Program





## **CELIA GHYKA**

Née en 1975, à Turnu Severin

Doctorante, Université d'Architecture et Urbanisme « Ion Mincu », Bucarest

Thèse : *L'espace public urbain – les rapports entre architecture et philosophie.  
Le cas de Bucarest*

Assistante, Université d'Architecture et Urbanisme « Ion Mincu », Bucarest  
(UAUIM)

Vice-présidente de l'Association pour la Transition Urbaine, Bucarest

Participation à des colloques et séminaires en Roumanie et en France

Articles dans de nombreuses revues d'architecture et de culture, publications  
dans des ouvrages collectifs



# PARADIGMES DE L'ESPACE PUBLIC

*Dem Flâneur ist die Stadt nicht mehr Heimat.*

Walter Benjamin

## *Argument*

Être ensemble avec d'autres semblables est l'une des conditions fondamentales de l'être humain. Mais, comment sommes-nous ensemble avec les autres ? Par le langage et le récit. Par nos corps aussi, par la proximité des modes de vivre ensemble, dans le fait de voir et d'entendre autrui, d'être vu et entendu par autrui, de partager le monde. Quels sont les différents modes d'être ensemble dans le monde qui nous interpellent aujourd'hui ? Un seul parmi eux retiendra ici notre attention : l'être ensemble dans et par « l'espace public », dans et par l'espacement qui accueille cet homme singulier qu'Aristote définissait comme animal politique – *zoon politikon*. Nous allons poursuivre cette idée dans une double perspective, celle des philosophes et celle des architectes, en essayant de les éclairer l'une par rapport à l'autre.

Que pouvons-nous encore penser comme « espace public » en tant que mode particulier d'être ensemble, de l'être avec autrui, du *Miteinandersein*<sup>1</sup> ? La notion d'espace public est commune, diverse, souvent galvaudée. Alors de quoi parle-t-on ? S'agit-il encore d'un espace d'apparition de l'être ensemble politique ou bien de réalités distinctes, sociologiques, de l'espace d'un public ou encore simplement d'un statut juridique de l'espace opposant le domaine public au domaine privé ?

Ce questionnement prend son origine dans cette remarque de Hannah Arendt, reprenant elle-même la définition d'Aristote : l'espace public est l'espace de

la mise en commun des actes et des paroles [...]. C'est l'espace du paraître au sens le plus large : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition<sup>2</sup>.

Précisons aussi notre perspective, qui est celle de l'architecture, dont l'une des raisons d'être fondamentales est de donner une forme au vivre ensemble.

Dire que l'on assiste aujourd'hui à une continuelle dégradation de l'espace public, voire à sa disparition, est devenu presque une trivialité. Pourtant, il est de moins en moins évident de préciser l'objet et la nature de cette dégradation.

L'architecte, parmi d'autres, peut-il encore avoir le souci de l'espace public ou n'est-il plus désormais confronté qu'à des réseaux matériels ou immatériels? Quant au philosophe, parmi d'autres, que peut-il encore penser sous le concept d'espace public? Il nous semble utile de réunir principalement ces deux approches de l'espace public, celle de l'architecture et celle de la philosophie contemporaine pour essayer d'avancer sur ces questions. Deux raisons pour cela.

D'une part, la notion même d'espace public, la représentation du commun, est depuis son origine au centre de la philosophie du politique. La question de la ville ou du vivre ensemble, sous toutes ses formes et acceptions, est au cœur de toute pensée de l'architecture, en reprenant souvent le questionnement philosophique sur l'espace public.

D'autre part, une approche de l'espace public prenant en compte la dimension existentielle de la mise en commun du monde des objets s'avère utile et enrichissante pour ceux qui cherchent à comprendre la complexité de la ville contemporaine. Plus la réflexion sur la ville est riche et raffinée, moins grands sont les risques d'échec des projets d'aménagement urbain et, finalement, de l'urbanité elle-même, comprise ici comme l'expression du vivre ensemble.

Notre hypothèse<sup>3</sup> de départ est que les villes sont le résultat d'une lente fabrication au fil du temps, d'une longue expérience au cours de laquelle les conflits ou les problèmes ont souvent été résolus organiquement, par l'usage ou par tâtonnement. De même, la fabrication des formes urbaines est allée de soi, d'une certaine manière, et souvent d'une manière conflictuelle, car l'idée de la ville était en grande partie partagée par ceux qui en élaboraient les formes (architectes, ingénieurs, entrepreneurs, hommes politiques, édiles etc.).

En revanche, il semble qu'aujourd'hui les formes susceptibles d'accueillir une vie urbaine ne soient plus si évidentes et que les questions auparavant facilement abordables de la ville ne trouvent plus de solutions immédiates.

La question posée ici peut alors se reformuler ainsi : sommes-nous, nous, concepteurs de ville ou de fragments de ville (architectes, ingénieurs, techniciens, urbanistes etc.) capables de contribuer à la fabrication, voire à la requalification de certaines dimensions de l'espace public ? Sommes-nous prêts de ce point de vue à interroger en permanence nos gestes d'édificateurs, leurs effets sur l'urbanité du vivre ensemble ?

## **Philosophies de l'espace public**

Parmi les nombreux philosophes qui ont traité de l'espace public, nous retiendrons ici ceux qui ont mis l'accent sur la relation entre philosophie et être ensemble, tant d'un point de vue physique, que politique et spirituel en s'interrogeant ainsi sur la façon dont nous sommes au pluriel dans le monde.

Du point de vue de l'architecture, nous allons privilégier les paradigmes de l'espace public qui en révèlent les liens avec l'âge urbain du vivre ensemble et donne à penser la formation de l'espace public, les conditions de nouvelles urbanités, de ce que nous pourrions encore appeler ville.

Trois philosophes ont particulièrement retenu notre attention : Martin Heidegger, Hannah Arendt et Jürgen Habermas. Nous présenterons dans cet ordre quelques traits essentiels de leurs conceptions respectives de l'espace public, celles qu'ils ont développées à un moment de leur réflexion.

Si Heidegger parle de l'espace public d'un point de vue phénoménologique, s'intéressant à la façon dont l'homme se trouve dans le monde, Hannah Arendt adopte une position plutôt existentielle et politique (dans le sens d'Aristote, qui définit la politique comme une action essentiellement humaine). Habermas, pour sa part, prône une attitude qui envisage la dimension rationnelle et politique de l'espace public. D'une certaine façon, la position de Hannah Arendt se trouve, du point de vue philosophique, entre celles de Heidegger et de Habermas. C'est d'ailleurs dans cet ordre que nous présenterons ces approches philosophiques.

## **L'être avec autrui : Martin Heidegger**

La façon dont nous mettons le monde en commun n'est évidemment que l'un des accès possibles pour aborder le vaste thème de l'espace public. L'incursion dans l'opus monumental de Heidegger n'est donc qu'une clé d'interprétation, suggérée par une attention accordée à un point de vue phénoménologique et à son incidence sur nos compréhensions possibles l'espace public.

Martin Heidegger traite de l'être-avec-autrui (*Miteinandersein*)<sup>4</sup> comme de l'une des conditions de notre façon d'être au quotidien, dans le monde ambiant commun :

La connaissance que nous avons les uns des autres, et qui se développe sur le fondement de l'être-avec-autrui, est souvent dépendante, pour sa profondeur, de la compréhension que chaque être-là (*Dasein*) a acquise de soi-même ; mais cela signifie seulement que cette connaissance mutuelle dépend de la profondeur à laquelle chaque être-là a dissimulé ou rendu transparent son être-avec-autrui originel ; et cela encore n'est possible que si l'être-là en tant qu'être au monde est déjà avec autrui. [...] L'analyse a mis en lumière que l'être-avec-autrui est un constitutif essentiel de l'être-au-monde. La coexistence s'est manifestée comme le mode d'être caractéristique de certains étants intramondains offerts à notre rencontre. L'être-là et l'autre qui coexiste avec lui se rencontrent de prime abord et plus souvent – en se comprenant – à partir du monde ambiant commun de la préoccupation. Or, l'être-là, lorsqu'il passe dans le monde de la préoccupation, n'est pas lui-même ; il en va pareillement pour son être-en-commun-avec-autrui. Qui est donc celui qui assume l'être de la coexistence quotidienne ?<sup>5</sup>

Nous situerons d'emblée la question heideggérienne de l'être-avec-autrui comme fondement essentiel de l'être-au-monde dans un rapport à l'espace public, en posant qu'il en est le paradigme assumant pour nous la coexistence quotidienne. Nous ajouterons que la compréhension de soi-même n'est possible que dans le monde commun de la rencontre, après avoir déjà été ensemble avec autrui.

Heidegger nous permet ainsi de comprendre que l'espace public est, entre autres, le fondement de la connaissance que nous avons des autres et qu'il est aussi constitutif de notre façon d'être au monde. L'homme se trouve dans un monde dont il est le seul étant capable d'interpréter et de comprendre sa condition, et ceci à travers l'être-en-commun avec les

autres. La rencontre avec autrui est donc essentielle pour la découverte du monde. Mais une véritable rencontre ne peut exister que par la mise en commun des préoccupations. Nous n'agissons que par rapport à nos préoccupations et c'est en fonction de leurs fins que nous percevons le monde qui nous entoure.

D'où l'importance primordiale de la compréhension pour l'être humain. Le langage est donc implicite dans notre façon d'être au monde. On découvre le monde dans une grande mesure à travers le langage, et c'est aussi à travers le langage que la rencontre devient possible.

Le discours étant constitutif de l'être du « là », c'est-à-dire du sentiment de la situation et de la compréhension, et l'être-là étant être-au-monde, cet être-là, en tant qu'il est être à...et discours, s'est toujours déjà exprimé. L'être-là est l'étant de langage. Est-ce un hasard si les Grecs, dont l'existence quotidienne se situait d'abord au niveau du discours en commun et qui « avaient » aussi des « yeux » pour voir, ont défini le mode d'être de l'homme en explicitant l'être-là, tant pré-philosophiquement que philosophiquement, comme *zoon logon ekhon*<sup>6</sup>? L'explicitation ultérieure de cette définition de l'homme au sens de *animal rationale* n'est certes pas fautive, mais elle camoufle le fondement phénoménal auquel cette définition de l'être-là fut empruntée. L'homme se manifeste comme l'étant qui parle : cela ne signifie pas qu'il a en propre la possibilité de s'exprimer par sons mais que cet étant est sur le mode du découvremment du monde et de l'être-là lui-même<sup>7</sup>.

Moyen donc pour la découverte du monde et de soi-même, le langage est la prémisses essentielle de *l'être-en-commun-avec-autrui*. Mais quand le discours passe dans l'impersonnel, nous prévient Heidegger, il risque la destitution de l'être et reste simple bavardage.

Quelles seraient alors les caractéristiques de l'espace public saisies dans la perspective heideggérienne ? « Le distancement, la moyenne et le nivellement constituent, en tant que modes d'être du 'on', tout ce que nous appelons 'opinion publique'. Le public, qui a toujours raison, décide en premier lieu de l'interprétation du monde et d'être-là.<sup>8</sup> »

Chacun est l'autre et personne n'est soi-même. Le « on », qui répond à la question de savoir qui est l'être-là quotidien, n'est personne. À ce « personne », l'être-là, mêlé à la foule, s'est toujours déjà abandonné. Ces caractères ontologiques de la soumission quotidienne à l'emprise des « autres » : le distancement, la moyenne, le nivellement, la publicité, la

destitution de l'être et la complaisance, définissent la nature « permanente » et « immédiate » de l'être-là. Cette permanence ne concerne pas la continuité d'un étant subsistant, mais un mode d'être de l'être-là en tant qu'être-avec-autrui. [...] On est sur le mode de la dépendance et de l'inauthenticité.<sup>9</sup> Equivoque, l'être-là se trouve toujours là, c'est-à-dire dans cette révélation publique de l'être-en-commun, où le bruit du bavardage et les ruses indiscrètes de la curiosité entretiennent l'animation, là où chaque jour tout et, au fond rien, ne se passe<sup>10</sup>.

Nous sommes alors plongés dans un monde où l'ouverture espérée par la mise en commun des préoccupations nous est, presque brutalement, refusée. Le caractère moyen et impersonnel de l'espace public en scelle l'équivoque et finalement son grave manque d'authenticité. Heidegger conclut ainsi que l'espace public ne peut se réaliser, ne peut être valorisé dans le monde du quotidien. Il reste indifférent et superficiel, incapable d'accomplir des potentialités créatrices.

La philosophie du quotidien proposée par *Sein und Zeit* ne réussit pas à trouver son enracinement dans une réalité de l'espace public. Heidegger pointe vers l'essentiel sans le nommer, c'est-à-dire sans expliciter les passages dans le monde pratique. Certes, les hommes peuvent être ensemble à travers l'immédiateté équivoque et inauthentique. Ou mieux, ils peuvent l'être ainsi aussi. Mais que reste-t-il alors de la grandeur promise de l'être-ensemble-avec-autrui ?

Dans ce sens, le commentaire de Hannah Arendt va élargir et clarifier les points suggérés mais restés inaccomplis chez Heidegger, en indiquant les modalités à travers lesquelles le quotidien peut gagner en authenticité.

## **La mise en commun des actes et des paroles : Hannah Arendt**

Pour éclairer le mode d'action de *l'être-avec-autrui*, Hannah Arendt se rapporte à l'essor des Etats-Cités grecs, à cette organisation de la vie commune des hommes sous la forme de la *polis*. Cette démarche révélatrice nous conduit aux temps idéaux de la communauté sous forme d'*isonomie*<sup>11</sup>, et permet de réfléchir sur l'authenticité de l'espace public.

Au sein de la *polis*, le système le plus bavard de tous [...] l'action et la parole se séparèrent et devinrent des activités de plus en plus indépendantes. [...] on mit l'accent non plus sur l'action mais sur la parole,

sur le langage comme moyen de persuasion [...]. Être politique, vivre dans une *polis*, cela signifiait que toutes choses se décidaient par la parole et la persuasion et non par la force et la violence<sup>12</sup>.

La différence essentielle du commentaire d'Arendt par rapport à l'espace public heideggérien est la dimension politique que le langage confère à « l'être-là », *Dasein*, et qui constitue le fondement de la communauté des êtres-là.

La vie commune des hommes sous forme de la *polis* paraissait assurer que les activités humaines les plus futiles, l'action et la parole, ainsi que les « produits » humains les moins tangibles et les plus éphémères, les actes et les histoires qui en sortent, deviendraient impérissables. L'organisation de la polis [...] est une mémoire organisée [...]. D'après cette interprétation, le domaine politique naît directement de la communauté d'action, de la mise en commun des paroles et des actes. Ainsi l'action non seulement est reliée de façon très intime à la part publique du monde qui nous est commun à tous, mais en outre est la seule activité qui la constitue<sup>13</sup>.

Plus qu'un moyen pour la découverte (du monde et de soi-même), le langage est intimement lié à l'action et c'est à travers « l'action et la parole <sup>14</sup> » que se constitue le domaine public, ce qu'on a en commun avec les autres, et qui ne peut être réalisé qu'à travers le langage et le discours. C'est le discours même qui fait de l'homme un animal politique, et c'est cette vie politique qu'ont ensemble les hommes au pluriel, les hommes dans l'espace public, qui peut rendre ce dernier authentique et plausible<sup>15</sup>.

La *polis*, comme modalité du vivre ensemble a une double fonction : « multiplier pour chacun les chances de se distinguer et offrir un remède à la futilité de l'action et du langage ». « La *polis* pour les Grecs, comme la *res publica* pour les Romains, était avant tout leur garantie contre la futilité de la vie individuelle, l'espace protégé contre cette futilité et réservé à la relative permanence des mortels, sinon à leur immortalité ». En tant que communauté des hommes et communauté édifiée la *polis* peut « seule permettre aux hommes de passer leur vie entière dans le domaine politique, dans l'action et la parole. »

Alors, et seulement alors, la *polis* en tant qu'espace public peut dépasser l'équivoque et l'indifférence où cet espace était plongé dans l'œuvre de Heidegger, pour accomplir à travers le politique quelque chose de plus

permanent que la vie, et faire de la « publicité » quelque chose de plus authentique que le bavardage et la curiosité.

La dimension politique accorde une valeur positive à l'espace public. Elle confère au concept de « public » un sens particulier. « Public » désigne, dans la vision de Hannah Arendt, deux phénomènes liés l'un à l'autre, mais en partie distincts :

« Il signifie d'abord que tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, et jouit de la plus grande publicité possible<sup>16</sup>. » Ainsi, « l'avènement de la cité conférerait à l'homme, outre sa vie privée, une sorte de seconde vie, sa *bios politikos*. Désormais, chaque citoyen appartient à deux ordres d'existence ; et il y a dans sa vie une distinction très nette entre ce qui lui est propre et ce qui lui est commun [...] la fondation de la cité avait suivi la destruction de tous les groupements reposant sur la parenté. »

L'espace public est donc l'espace nécessaire pour apparaître en public. Il s'agit d'un domaine public qui assure aux hommes la transcendance de la vie terrestre, non pas dans un sens métaphysique mais dans une immédiateté matérielle :

A défaut de cette transcendance qui les fait accéder à une immortalité terrestre virtuelle, aucune politique au sens strict, aucun monde commun, aucun domaine public ne sont possibles. Le monde commun [...] est ce que nous avons en commun non seulement avec nos contemporains, mais aussi avec ceux qui sont passés et avec ceux qui viendront après nous<sup>17</sup>.

Ainsi, ce qui rend authentique l'espace public est précisément l'action qui dépasse les intérêts individuels, en faisant de l'extraordinaire, un phénomène ordinaire de la vie quotidienne.

En second lieu, le mot « public » désigne le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement. [...] Il est lié aux productions humaines, aux objets fabriqués de main d'homme, ainsi qu'aux relations qui existent entre les habitants de ce monde fait par l'homme<sup>18</sup>.

Il s'agit d'établir un rapport entre la vie publique comme co-présence des hommes dans le domaine public et, d'autre part, l'ensemble des objets qui constituent « le monde qui nous est commun à tous. »

Hannah Arendt définit clairement le rôle du domaine public dans les sociétés traditionnelles, en exprimant l'opposition et même la contradiction par rapport à la condition de l'homme moderne.

Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets se tient entre ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'associent autour d'elle ; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes. Le domaine public, monde commun, nous rassemble, mais aussi nous empêche, pour ainsi dire, de tomber les uns sur les autres. Ce qui rend la société de masse si difficile à supporter, ce n'est pas, principalement dit, le nombre de gens ; c'est que le monde qui est entre eux n'a plus le pouvoir de les rassembler, les relier, ni de les séparer. Étrange situation qui évoque une séance de spiritisme au cours de laquelle les adeptes [...] verraient leur table soudain disparaître, les personnes assises les unes en face des autres n'étant plus séparées, mais n'étant plus reliées non plus, par quoi que ce soit de tangible<sup>19</sup>.

C'est en fait la disparition de ce liant que fournissait le domaine public, la *res publica*, qui définit la modernité. Si le liant disparaît dans la société moderne, les gens deviennent alors « privés de voir et d'entendre autrui, comme d'être vus et entendus par autrui. Ils sont tous prisonniers de la subjectivité de leur propre expérience singulière, qui ne cesse pas d'être singulière quand on la multiplie indéfiniment<sup>20</sup>. »

Le propos de Hannah Arendt attire notre attention sur le « commun édifié », sur la dimension corporelle de la *polis*, de la visibilité rendue possible par la structure édifiée de la ville. C'est donc la *polis* en tant que matérialité gardienne de la mémoire qui permet aux hommes d'accéder à leur immortalité terrestre. C'est au sein de l'édification que l'action et la parole sont visibles et durables et peuvent ainsi être partagées avec les autres présents et à venir.

Les villes traditionnelles de la culture européenne font d'ailleurs apparaître clairement cet ordre de la communauté. Le « liant » est visible, il est fait d'un réseau d'espaces et d'édifices hiérarchisés et porteurs de significations collectives. Dans la forme édifiée de la ville sont inscrites les traces du vécu, de l'organisation sociale et politique de la communauté. Nous pouvons transcrire en termes physiques, d'ordre spatial, la conclusion de Hannah Arendt « l'organisation de la polis [...] est une mémoire organisée ».

Ville et architecture modernes montrent aussi cette atomisation propre à toute la modernité. Privés de liant urbain, tout comme la société est privée en grande partie de liant social et politique, les habitants sont abandonnés à leur propre expérience singulière. L'espace de la communication<sup>21</sup>, mais aussi l'espace nécessaire à la communication, c'est-à-dire l'espace physique en tant que support de l'espace public politique, se trouvent alors fragmentés dans une dispersion jusqu'alors inconnue.

Il est intéressant de revenir brièvement sur la perception de la ville et l'espace public que les architectes du Mouvement Moderne<sup>22</sup> ont initiée, car ce mouvement a souvent été assimilé au « noyau dur de la modernité <sup>23</sup> ». Ce mouvement, encore appelé « modernisme », a déterminé, en grande partie, la physionomie, mais aussi la philosophie des villes contemporaines. Le modernisme en architecture est une notion assez controversée et fragile, car elle réunit des attitudes souvent contradictoires, qui commencent à la fin du XIXe siècle avec le mouvement *Arts and Crafts*, l'École de Chicago et les mouvements Art Nouveau, pour continuer avec les avant-gardes des années 1920 et l'architecture fonctionnaliste d'avant et d'après la Seconde Guerre Mondiale.

Nous pouvons cependant nous en tenir à la référence la moins controversée de ce mouvement moderne, celle de la ligne *hard* du modernisme, représentée notamment par Le Corbusier, l'École du Bauhaus et les CIAM (Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne), qui trouve une bonne partie de ses racines formelles et idéologiques dans les rationalismes visionnaires de la fin du XVIIIe siècle (Boullée et Ledoux)<sup>24</sup>. Ces mouvements, qui sont repérables presque partout en Europe, avec des nuances et différents degrés d'adaptabilité, « proposent tous un nouveau rapport avec l'objet, rapport fondé sur une conception austère et rationnelle de la beauté.<sup>25</sup> »

Cette nouvelle esthétique, qui a ses origines dans une quête de l'essence de l'architecture datant du XVIIIe siècle<sup>26</sup>, est accompagnée d'une progressive autonomisation de l'architecture par rapport à son contexte historique et urbain. L'idéal de l'intégrité de l'objet remonte ainsi aux temps des Lumières, précise Richard Sennett, et le désir des philosophes de l'époque, de « vivre dans un monde physiquement unifiable<sup>27</sup> » a fortement influencé les idéaux des architectes modernes. Nous pouvons en retrouver les incidences, entre autres dans l'œuvre de

Ledoux<sup>28</sup> et de Le Corbusier, notamment avec l'influence de Jean-Jacques Rousseau.

La quête d'« une forme [...] par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéisse pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant »<sup>29</sup> et qui répondrait aux problèmes sociaux est parfaitement valable pour les recherches formelles et sociales de l'architecture moderne. Ainsi, l'idée d'un objet transparent et autonome est très proche de l'idée de Rousseau de retrouver la « transparence des cœurs », d'un retour aux origines de l'homme non encore perverti par la société. Le rapprochement avec la pensée corbuséenne a été d'ailleurs souligné par le théoricien Adolf Max Vogt dans un essai traitant des fondements de la modernité de Le Corbusier<sup>30</sup>.

L'idéal du mur perméable, formulé par Laugier et inconcevable chez Alberti, semble avoir séduit tous les architectes modernes et continue de séduire nombre d'architectes contemporains. Mais, paradoxalement, la transparence totale de l'objet ne favorise en aucun cas l'ouverture, et Richard Sennett y situe même l'une des causes de son verdict qui prédit « la mort de l'espace public ». <sup>31</sup>

Une ville qui est constituée d'objets isolés et transparents, une ville qui est facilement, voire instantanément visible, sans limites, tel fût le rêve de l'urbanisme moderne. Les plans de cette ville fonctionnaliste, surnommée par Françoise Choay la *ville outil*, ne sont liés à aucune contrainte de site, car ils peuvent s'appliquer à « un espace planétaire homogène, dont les déterminations géographiques sont niées. [...] Pas plus qu'au site, le plan de la ville progressiste n'est lié aux contraintes de la tradition culturelle ; il veut n'être que l'expression d'une démiurgique liberté de la raison, mise au service de l'efficacité et de l'esthétique<sup>32</sup> ».

Le souci de l'efficacité, continue Françoise Choay dans son analyse de la ville progressiste, qui se manifeste dans l'importance accordée à l'hygiène, conduira les urbanistes à faire éclater l'espace clos de la ville traditionnelle et à abolir la rue, stigmatisée comme un anachronisme.

La plupart des urbanistes proposeront la construction en hauteur, pour substituer à la continuité des anciens immeubles bas un nombre réduit d'unités ou pseudo-cités verticales. En termes de *Gestalt Psychologie*, on constate une inversion des termes forme et fond ; au lieu que les morceaux d'espace libre jouent le rôle de figures sur le fond construit de la ville, l'espace devient fond, milieu sur quoi se développe l'agglomération nouvelle. Ce nouveau fond est en grande partie investi par la verdure<sup>33</sup>.

Ainsi l'urbanisme de cette époque engage une vision utopique et strictement fonctionnaliste de la ville. Le liant de la ville traditionnelle était la masse construite, qui constituait le fond sur lequel se découpaient les espaces représentatifs de la cité, ainsi que les monuments significatifs de la communauté. Un élément très important est la signification collective des édifices ou des espaces ayant un fort caractère formel (église, siège du pouvoir terrestre ou religieux, place publique, rue). Cet accent sur une signification collective soulignait en même temps la fonction d'interaction sociale, ainsi que celle de liant urbain, garanties par ces édifices.

Mais le modernisme, comme tout mouvement artistique, se montre souvent contradictoire. Un exemple à la fois évocateur et contrariant est Le Corbusier lui-même<sup>34</sup>. Bien que principal idéologue de « l'esprit nouveau » de la ville moderniste, il est en fait un très fin observateur des liants et des logiques qui font fonctionner la société et la communauté historiques :

Observez un jour... observez dans un petit casse-croûte populaire, deux ou trois convives ayant pris leur café et causant. La table est couverte encore de verres, de bouteilles, d'assiettes, l'huilier, le sel, le poivre, la serviette, le rond de la serviette etc. Voyez l'ordre fatal qui met tous ces objets en rapport les uns avec les autres ; ils ont tous servi, ils ont été saisis par la main de l'un ou de l'autre des convives ; les distances qui les séparent sont la mesure de la vie : c'est une composition mathématique agencée ; il n'y a pas un lieu faux, un hiatus, une tromperie<sup>35</sup>.

Il s'agit ici évidemment d'une version de la table d'Hannah Arendt, bien qu'avec plus de souci pour les détails et les objets que pour les hommes réunis autour d'elle.

La table vue en tant que champ d'interaction entre les objets et les humains se détache comme fond sur lequel se découpent les figures prééminentes. C'est ce fond qui non seulement « relie » ou « sépare » les événements et les figures (qu'il s'agisse des objets ou des humains), mais aussi les exalte en les qualifiant. Même si les deux tables reflètent des fonds différents, leurs similitudes demeurent évidentes. Ainsi, si l'on traduit les deux tables en termes de Gestalt-théorie, la table de Hannah Arendt nous parle d'un fond social et politique et ses figures sont des humains qui mettent en commun « les actes et les paroles », tandis que la table de Le Corbusier indique plutôt un fond esthétique ayant pourtant un support

social évident (les « convives » qui ont utilisé les objets, des objets qui « ont tous servi »), et ses figures sont probablement des objets.

Nous pouvons pousser l'analogie plus loin, en imaginant les objets de Le Corbusier comme des formes urbaines. Nous parvenons ainsi à une image assez évocatrice et fidèle de l'espace public dans la ville, ville entendue dans sa double acception, d'entité politique et spatiale. Quoique très suggestive, la métaphore de la table est moins surprenante que la position de Le Corbusier lui-même. En dépit de sa très fine compréhension des relations tant urbaines que sociales entre fond et forme, lorsqu'il dessine des plans de ville il n'hésite pas un seul instant à raser l'ensemble des vieux quartiers de Paris<sup>36</sup>, à l'exception de quelques édifices importants (Notre Dame, La Sainte Chapelle, le Dôme des Invalides), pour servir de symboles utilisés à des fins muséologiques ! Un crime inconcevable pour notre piété patrimoniale d'aujourd'hui et probablement aussi pour une partie de ses contemporains, Le Corbusier *ne veut pas s'inscrire* dans la continuité de la ville historique. La ville historique est faite de formes urbaines sédimentées au cours de l'histoire et qui en témoignent : les rues, les places, les édifices s'inscrivent dans l'ordre spatial en fonction de leurs significations collectives. « La rue nous épuise », dit Le Corbusier en 1929, « et tout compte fait, il faut bien admettre qu'elle nous dégoûte. »

Non seulement l'espace de la rue traditionnelle doit être aboli, mais aussi le temps historique doit être remplacé par un temps héroïque de l'instantanéité moderne.

L'objet autonome et transparent, qui peut être perçu simultanément de tous ses côtés, dans une ville où le rapport entre bâti et non bâti est inversé, renvoie en fait à l'idée, présente dans l'art moderne, que l'architecture peut aussi être autoréférentielle. Or, la ville et l'architecture ne peuvent pas l'être.

Richard Sennett nous offre une très intéressante clé d'interprétation, en parlant de la place que prend la négation sous-entendue dans l'oeuvre de tout artiste moderne, et rendue visible dans celle de Le Corbusier. Sennett décrit cette attitude des artistes modernes face à la création, création qui doit reconstruire une société nouvelle en coupant tout lien avec le passé, en utilisant le terme de « neutralisation compulsive ». Cette attitude reflète la croyance de l'artiste moderne « en son statut social d'inventeur », et le plan Voisin rend visible cette croyance, car « le désir de créer est écrasé par la certitude que, pour créer, il faut nier. » Ce rythme de création et de négation relève d'un autre thème

récurrent du modernisme : l'espoir et le désir de « provoquer une nouvelle conscience du temps, un sentiment du maintenant. [...] On peut compenser la destruction par la qualité, disons même la perfection des formes qu'il est possible de créer quand on est libre. »<sup>37</sup>

On peut aussi admettre que Le Corbusier ne se prenait pas toujours au sérieux et que ses propositions les plus aberrantes n'étaient souvent que des manifestes ou des déclarations expressément proclamées pour choquer. Les adeptes de Le Corbusier ont souvent pris ses propos à la lettre, alors que l'auteur lui-même se laissait emporter par son talent polémique au-delà de ses propres convictions. Ceci peut faire comprendre une partie des échecs du Mouvement Moderne, fortement influencé par la pensée corbuséenne. L'urbanisme moderniste rejette la complexité spatiale de la ville traditionnelle et se préoccupe peu, voire pas du tout, de la question des espaces publics qui constituaient auparavant l'« armature » urbaine, ainsi que le support de la communication.

La doctrine moderniste privilégie les fonctions pour ainsi dire techniques de la ville (logement, circulation, travail, loisir) aux dépens des espaces collectifs qui sont traités en termes d'équipements, hors de toute échelle conviviale et hors de leur signification traditionnelle. Les habitations reçoivent presque, du point de vue formel, un statut de monument (bâtiments isolés dans la verdure ayant le rôle de figures découpées sur un fond sans limites spatiales précises). Il ne s'agit plus des édifices ou des espaces représentatifs de la communauté. L'espace privé, l'espace du logement, est investi ainsi de la représentativité formelle de l'espace public, en l'altérant considérablement, en rejetant même ses significations collectives.

Revenons maintenant à Hannah Arendt : la société moderne se trouve, elle aussi, atomisée, et l'espace public est corrompu de plus en plus par le privé<sup>38</sup>. L'intérêt individuel prime sur les intérêts collectifs. Mais, continue Arendt, dans la société de masse, le domaine privé a lui-même perdu son sens plénier, et ceci à travers la détérioration du terme opposé, c'est-à-dire *le public*:

C'est par rapport à la signification multiple du domaine public qu'il faut comprendre le mot « privé » au sens privatif original. Vivre une vie entièrement privée, c'est avant tout être privé des choses essentielles à une vie véritablement humaine : être privé de la réalité qui provient de ce que l'on est vu et entendu par autrui, être privé de la possibilité d'accomplir quelque chose de plus permanent que la vie. La privation tient à l'absence des

autres ; en ce qui les concerne, l'homme privé n'apparaît point, c'est donc comme s'il n'existait pas. [...] Cette extrémité vient de ce que la société de masse détruit non seulement le domaine public mais aussi le privé<sup>39</sup>.

Ceci souligne un autre aspect important de l'espace public : l'équilibre fragile et en permanente transformation entre domaine public et domaine privé, ainsi que l'interdépendance entre les deux, car étant des termes opposés, l'un se définit par rapport à l'autre.

La ville même, en tant qu'espace concret, se présente – nous disent Monique Zimmermann et Jean-Yves Toussaint<sup>40</sup> – comme enchevêtrement de frontières mouvantes et évolutives qui délimitent la sphère publique de la sphère privée. Elle manifeste l'état du rapport entre ces deux sphères et en garde la mémoire.

Jusqu'à ce point, précisé par Hannah Arendt : « l'organisation de la polis – physiquement assurée par le rempart et physionomiquement garantie par les lois [...] est une sorte de mémoire organisée.<sup>41</sup> »

L'espace public, en tant que façon d'être ensemble les uns avec les autres, n'a tenu et ne peut tenir son authenticité de la communauté, tant politique que spatiale (communauté d'objets qui rassemble les hommes et les relie les uns aux autres). Sa dissolution et l'atomisation de cette communauté dans la société moderne nous conduisent à examiner de plus près la dimension politique de la sphère publique.

### **L'espace public comme espace de la communication rationnelle : Jürgen Habermas**

Dans son livre de 1962, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*<sup>42</sup>, Jürgen Habermas propose une redéfinition de l'espace public. Pour Habermas, la philosophie politique doit désormais méditer sur le thème plus vaste de la communication et l'espace public est d'abord et avant tout l'espace de la communication. L'histoire de l'espace public est indissociable de la genèse, du déclin, et des caractéristiques de ce qu'il a nommé « la sphère publique bourgeoise. » Il décrit ainsi la dégradation de l'espace public et la transformation des structures de la communication à travers la commercialisation de la culture. Initialement développée par des personnes privées, réunies pour défendre leurs droits en opposition à l'autorité, la sphère publique bourgeoise s'est ensuite consolidée dans

une presse d'opinion dite critique, presse formée de personnes privées faisant usage de leur raison afin de poursuivre un « intérêt général. »

Pour Habermas la communication comprend une dimension purement rationnelle. Le langage /le logos est déjà porteur d'une certaine éthique. Le rôle de l'histoire n'apparaît pas, et pour Habermas la communication peut s'établir uniquement à partir de la rationalité du discours, car les prémisses sont fournies par cette dimension anhistorique de la raison.

Nous pouvons déterminer à ce propos une limite de la thèse de Habermas, en l'opposant notamment à Hannah Arendt, qui reprend à son compte la définition aristotélicienne. Pour Aristote, la cité est une réalité préexistante, elle appartient à l'ordre naturel, où le rôle de la tradition et de l'histoire apparaît comme évident :

la cause finale, la fin d'une chose, est son bien le meilleur, et la pleine suffisance est à la fois une fin et un bien par excellence. Ces considérations montrent donc que la cité est au nombre des réalités qui existent naturellement et que l'homme est par nature un animal politique<sup>43</sup>.

La poursuite d'un bien commun est un thème cher aux philosophes de l'époque des Lumières, époque où Habermas situe la naissance de la sphère publique. Ce thème n'est certes pas nouveau<sup>44</sup>. Mais la poursuite du bien commun dans la vision d'Aristote et - nous avons vu - dans celle de Hannah Arendt repose sur l'idée de l'inscription dans une cité et un monde qui existe déjà, et par rapport auquel les hommes doivent se situer. Habermas, en revanche, abolit le rôle de l'histoire dans la constitution de la communication politique.

Les discours libres qui naissent dans les cafés passent ensuite dans la presse. Ce système qui a pris tout d'abord la forme de petites entreprises artisanales devient, vers la deuxième moitié du XIXe siècle, une institution « d'autant plus manipulable qu'elle se commercialise »<sup>45</sup>, nous dit Habermas. Le philosophe allemand souligne ainsi la dégradation de la dimension argumentative dans les structures modernes de communication, et l'invasion de la sphère publique par les intérêts privés : « la presse, qui était jusqu'alors une institution propre aux personnes privées réunies en tant que public[...], devient le biais par lequel certains intérêts privés privilégiés font irruption dans la sphère publique. »<sup>46</sup>

Initialement les institutions publiques qui faisaient usage de la raison étaient à l'abri de l'intervention du pouvoir, car elles se trouvaient dans les mains de personnes privées. Le double effet de la commercialisation

et de la concentration a transformé les institutions porteuses du caractère public, de la « publicité », en vrais détenteurs de puissance sociale. Le fait qu'elles restent maintenant sous contrôle privé menace le caractère public de certains aspects de la presse, car « on ne peut absolument plus parler d'une appartenance exclusive de la sphère publique au domaine privé, dans la mesure où ce ne sont plus que certaines garanties d'ordre politiques qui protègent ces institutions<sup>47</sup>.

L'apparition des nouveaux médias (la radio et surtout la télévision) participe encore plus à la décadence de la dimension politique du nouvel espace public et à la perte de la critique argumentative. Ces medias, qui ont actuellement une grande portée et témoignent d'une grande efficacité de persuasion, ont déterminé dans un certain sens l'extension du domaine public en tant que sphère, mais ont été en même temps récupérés par la sphère autrefois privée des échanges, où les intérêts privés sont représentés de manière privilégiée.

L'invasion de la sphère publique par la publicité, invasion qui détermine, en grande mesure, la disparition (ou du moins l'affaiblissement) de l'intérêt général en faveur des intérêts privés, est un processus qui trouve son équivalent dans l'espace urbain. L'invasion de l'espace public par les marques de la publicité est telle qu'on peut parler (et les anthropologues l'ont fait) d'une reconfiguration et réappropriation de l'espace vécu et commun par la publicité. Pourtant, trente ans après sa première œuvre traitant de ce sujet, Habermas reprend quelques-unes de ses conclusions et constate une résistance plus importante du public qu'il considérait auparavant complètement passif, à l'action des medias.

Bref, mon diagnostic d'une évolution linéaire d'un public politiquement actif à un public « privatiste », d'un « raisonnement sur la culture à la consommation de la culture », est trop réducteur. J'ai évalué de façon trop pessimiste la capacité de résistance, et surtout le potentiel critique d'un public de masse, pluraliste et largement différencié, qui déborde les frontières de classe dans ses habitudes culturelles.<sup>48</sup>

Prolongeant l'autocritique de Habermas, les sciences actuelles de la communication repèrent de nouvelles tendances dans l'espace public : l'existence d'espaces publics partiels, déterminés par les medias contemporains qui proposent un autre type de débat et de communication publique, et déterminent d'autres formes de sociabilité restreintes aux petits groupes qui se multiplient. Il en résulte de nouvelles qualités

d'espaces publics, une plus large accessibilité à la sphère publique, qui se trouve ainsi multipliée et fragmentée. L'espace public consensuel se redéfinit aujourd'hui par une multiplicité d'espaces publics partiels, souvent conflictuels. Ceci correspond d'ailleurs à une réalité urbaine qui subit, elle aussi, après avoir été autrefois délimitée par ses remparts ou ses limites politiques (matérielles ou immatérielles), l'éclat et l'inflation d'espaces publics.

Un point important pour notre propos concerne les lieux où selon Habermas se produit l'*Aufklärung* : les *salons* en France, les *coffee houses* en Angleterre, les *Tischgesellschaften* en Allemagne. L'homme des Lumières cherchait une universalité dans le discours libre, et la place où ce discours pouvait être entendu, à part son exposition dans la presse, c'est le café. C'est dans les cafés qu'on apprenait les nouvelles, dans les cafés que se réunissaient les partis politiques. C'est dans les cafés que la presse elle-même construisait ses sujets et ses critiques.

La naissance de l'espace public des Lumières est ainsi localisée en ville. Cependant Habermas ne fait aucune référence à cette dimension essentiellement urbaine de la construction de l'espace public. La sphère publique bourgeoise comprise comme espace politique et la ville, au moins en certains de ses lieux, se constituent l'une par l'autre pour réaliser un même but : le bien commun.

Avec le paradigme de la constitution et de la dégradation d'un espace public comme espace de communication nous pouvons porter un autre regard, élargi, sur les lieux urbains de la communication et sur leur privatisation, voire sur leur dégradation. On notera toutefois chez Habermas l'absence de la dimension visible de la communication. Or, nous avons déjà vu qu'avec Hannah Arendt l'espace public est l'espace du paraître, c'est l'espace où l'on peut entendre et voir autrui. C'est précisément cette visibilité qui rend possible la communication et lui confère de l'authenticité.

Dans le prolongement de Habermas, bien qu'il n'aborde pas ce point, nous pourrions intégrer la ville bourgeoise du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, ses lieux de manifestations publiques relèvent d'une pluralité de pratiques s'adressant aux différentes couches sociales, à une pluralité de publics. En témoignent la ville baroque et la multiplication des places royales, leur caractère festif prédominant.

Un autre aspect tout aussi constitutif de l'espace public au XVIII<sup>e</sup> siècle est celui de l'ouverture de la demeure privée bourgeoise vers le

paysage, ouverture qui devait renvoyer à l'idée d'une totalité, à un monde physiquement unifiable correspondant à l'universalité de la morale et à l'intelligibilité du monde. Richard Sennet parle de la « fenêtre ouverte du XVIIIe siècle », fenêtre ouverte vers le paysage, lui-même façonné à la manière « naturelle », comme échappée pour vaincre la détresse d'un regard tourné uniquement vers l'intériorité. « Les philosophes des Lumières, comme Diderot, Kant et d'autres, imaginèrent que la formation d'une personne cultivée devait comporter un processus réciproque de jugement personnel et de participation sociale. »<sup>49</sup> Le sujet contemplant le paysage, tout comme celui des salons et du musée, participent de la constitution de l'espace public.

La question soulevée par le paradigme de l'espace public comme espace de la communication est celle des résistances et des émergences qui élaborent ou pourraient élaborer aujourd'hui un rapport constitutif et réciproque entre les lieux urbains d'un vivre ensemble et la possibilité d'un espace public. Comme le constate Sennet, aujourd'hui « les urbanistes férus de la communication sont à la recherche d'une sorte d'équivalent moderne des cafés d'autrefois<sup>50</sup>. » Et nous assistons à une prolifération des cafés thématiques supposés pouvoir recréer la dimension argumentative et politique où Habermas situe la naissance de la sphère publique.

## **L'architecture de l'espace public**

La ville, du point de vue de l'architecture, a le plus souvent été vue et traitée en termes d'édification, ou mieux, de chose à édifier. De la distinction notée par Isidore de Séville dans ses célèbres *Etymologies* (VIe siècle), qui rapporte l'idée de cité à une double origine, la ville en tant que *urbs* (les pierres) et *civitas* (mot qui concerne les rituels, les émotions et les convictions qui prennent forme dans la ville)<sup>51</sup>, la pensée de l'architecture ne semble avoir retenu que l'*urbs*, la forme édifiée. La référence à *civitas* semble pourtant avoir été implicite, car la ville et ses édifices étaient naturellement supposés répondre aux besoins de la communauté. La plupart des traités classiques d'architecture (Vitruve, aussi bien qu'Alberti, Filarete, Serlio, Palladio) en témoignent. La définition des espaces et édifices publics qu'ils proposent indique que vivre ensemble dans la cité relevait plus ou moins d'une évidence<sup>52</sup>, le

seul problème à résoudre étant l'adéquation ou la convenance en termes d'architecture.

Un regard sur la ville réunissant *urbs* et *civitas* n'apparaîtra dans la pensée architecturale et utopique que tardivement, au début XIXe siècle, quand leurs liens sembleront avoir perdu toute évidence. Ce regard donnera lieu à la naissance d'une nouvelle discipline, l'urbanisme<sup>53</sup>.

La réflexion sur l'espace public qui aurait dû accompagner cette jonction entre un projet de société et son habitat, en signifier l'avènement, semble pourtant défailante. Le terme d'espace public ne commence à être utilisé couramment qu'assez tard, vers la fin des années 70. En fait, il s'agit d'une notion devenue familière, une sorte d'idéal à accomplir (et d'ailleurs de plus en plus chéri) pour l'ensemble des acteurs de l'aménagement urbain qui en usent abondamment, souvent abusivement. Mais elle ne fait pas l'objet d'une définition consensuelle. Les dictionnaires et encyclopédies d'architecture et d'urbanisme y font rarement référence. Un des rares<sup>54</sup> dictionnaires d'urbanisme qui traite de l'« espace public »<sup>55</sup> le définit ainsi à partir de l'opposition public/privé comme dans toute la tradition des traités :

La partie du domaine public non bâti affectée à des usages publics. L'espace public est donc formé par une propriété et par une affectation d'usage. [...] En tant que composé d'espaces ouverts ou extérieurs, l'espace public s'oppose, au sein du domaine public, aux édifices publics. Mais il comporte aussi bien des espaces minéraux (rues, places, boulevards, passages couverts) que des espaces verts (parcs, jardins publics, squares, cimetières...) ou des espaces plantés (mails, cours, ...). Par extension, de nombreux urbanistes considèrent également au titre de l'espace public des lieux bâtis de droit privé : gares, centres commerciaux..., voire les moyens de transport en commun et les équipements collectifs.

Cette conception de l'espace public relève essentiellement d'un seul critère, celui du statut juridique de la propriété, nuancé par les fonctions et les usages publics des équipements publics ou privés. D'autres points de vue relient la notion d'espace public aux lieux formellement identifiables, qui possèdent des qualités morphologiques facilement perceptibles.

Pourtant, une interprétation de l'espace public engageant uniquement le critère de la propriété reste partielle et fragmentaire, ce qui est tout aussi vrai pour une interprétation qui part des critères s'appuyant sur la

fonctionnalité de ces espaces. Car la ville édifïée nous apparaît comme une relation complexe entre ses formes physiques et les formes du vivre ensemble qu'elle abrite, supporte, soutient, entrave, comme une relation de fait entre forme urbaine et collectivité humaine.

Une telle perspective entraîne avec elle et re-active une réflexion sur la ville édifïée inséparable de l'organisation sociale qui la sous-tend, ainsi que des valeurs que l'on attribue à la forme urbaine et à l'organisation sociale, valeurs toujours liées à une époque et à une culture.

Une interprétation suggestive que Sennett donne de la ville, comme « milieu humain dans lequel des inconnus se rencontrent<sup>56</sup> » attire notre attention sur l'importance de la rencontre et de la dimension « théâtrale » de la ville, en tant que scène pour la vie quotidienne, en tant que rassemblement de scènes où les moments importants de la vie sont investis avec une certaine solennité ou même publicité.

Mais les endroits par excellence se prêtant à cette interprétation sont, justement, les espaces publics urbains, espaces de rassemblement et de rencontres qui donnent une forme et même une structure à la ville. La ville que la culture européenne a produite est structurée par un réseau d'espacements réglés, simultanément accueil et fin de nos actions quotidiennes, qui la rend lisible et habitable.

Pour définir alors l'espace public il nous semble évident que d'autres critères que celui de la propriété doivent raffiner, élargir et nuancer le discours. Les formes urbaines ont été les supports des besoins humains liés aux multiples aspects de la vie culturelle, sociale, économique, spirituelle, variables dans le temps, ainsi que dans l'espace. De ce fait, les frontières entre besoins individuels et besoins collectifs, tout comme celles entre domaine public et domaine privé ont toujours été assez fragiles et continuellement variables<sup>57</sup>, non pas de manière unidirectionnelle, mais dans un mouvement plutôt chaotique et instable. Il est alors difficile et peut-être même privé de sens de chercher à énumérer une liste abstraite et exhaustive des espaces publics urbains. Plutôt que d'essayer de déterminer quelques types principaux d'espaces publics et leur évolution dans nos villes d'aujourd'hui, places, rues, passages, parcs, jardins, équipements, centres commerciaux etc., il semble plus intéressant de considérer l'incidence des formes nouvelles du vivre ensemble, des nouvelles urbanités sur ces espacements publics, sur leur déformation, voire leur disparition.

Nous assistons actuellement à l'apparition d'espaces publics partiels, phénomène lié principalement à une nouvelle relation espace-temps,

relation forgée en grande mesure par les idéaux d'un modernisme visionnaire. Le sentiment du « maintenant » et de la discontinuité que le Mouvement Moderne a essayé de stimuler à travers l'abolition des formes urbaines traditionnelles se réalise actuellement grâce à l'éclatement sans précédent de la sphère publique. Ce temps qu'on essaye d'attraper et de capter dans le « maintenant » provoque le développement de nouveaux types d'espaces, et surtout de nouveaux rapports entre ces espaces, et entre ces espaces et leurs utilisateurs.

Nous sommes ainsi spectateurs d'une curieuse situation, comme si la relation entre discours et support du discours avait été renversée, et que l'espace urbain commençait à être défini par les réseaux invisibles de la publicité. L'émergence des nouveaux médias ainsi que la globalisation des réseaux mondiaux de circulation et de consommation nous inclut déjà dans une ville habitée, mais étrangement constituée de bric et de broc, d'innombrables quartiers invisibles, de tailles différentes, se superposant les uns aux autres, passant les uns au-dessous ou à côté des autres, mais sans jamais se rencontrer. On est chez soi, mais en même temps on assiste, parfois simultanément, à la production des événements à l'autre bout de la planète et aux débats télévisés qui concernent notre lendemain local. Ainsi, le développement sans précédent des technologies de la communication quasi instantanée nous permet de faire partie, en même temps, de plusieurs communautés, dans l'absence totale de proximité physique. Ce constat d'époque est désormais bien connu. Les changements auxquels cette situation tout à fait nouvelle a pu conduire ne sont pas restés inobservés. Reprenons ici quelques-unes des critiques de ce phénomène.

La plupart des commentaires parlent d'une nouvelle définition de l'espace, liée à une certaine contraction de l'espace, comme si la planète elle-même avait rétréci (les moyens de transport rapides mettent à quelques heures de distance des endroits autrefois extrêmement lointains, sans parler des communications presque instantanées). Mais ce bouleversement des éloignements liés à la vitesse relève aussi d'un changement radical de la perception du temps.

Melvin Webber<sup>58</sup> décrit ce nouvel espace comme « l'urbain sans lieu », un espace qui n'est plus défini par les lieux concrets qui l'ordonnent, mais un espace où la distance et la rencontre ont perdu tout privilège dans la création de l'urbain, ainsi que de l'espace construit.

L'interaction sociale a perdu aussi, en grande mesure, ses attachements aux lieux. Webber proposait, dès 1963, une nouvelle définition de la sphère publique, comme « communauté sans proximité », car, l'attribut de la distance ayant disparu, la sociabilité se construit simultanément autour de multiples communautés qui n'ont plus besoin d'être physiquement présentes l'une à l'autre et reliées.

Ce sont les réseaux qui déterminent les nouveaux « lieux », et ce sont les mêmes réseaux qui définissent la sphère publique : nous assistons alors, d'une part, à une multiplication sans précédent des espaces publics, et d'autre part, à l'unification de leurs supports.

En parlant de ces mutations Paul Blanquart montre comment la ville subit aussi des changements d'échelle et de hiérarchie, car l'idée de centralité liée à la ville dans son acception traditionnelle semble avoir été remplacée par celle de flux. On ne peut plus parler de centre, mais plutôt des mailles d'un réseau de flux.

« Le développement urbain ne se fait plus de façon concentrique, mais en rubans ou en couloirs, filaments allongés entre deux pôles antérieurs, le long des grandes voies de communication. [...] À force d'être étiré, on craque ou on change de nature. Lorsque les filaments se croisent, cela donne des réseaux<sup>59</sup>. »

Nous assistons en même temps à un processus aigu de dématérialisation, continue Paul Blanquart, en plaidant pour la redécouverte de la relation entre notre corps et l'espace:

De l'usage de nouvelles technologies de communication résulte ainsi une contraction de notre territoire propre, jusqu'à son annihilation. Du territoire tout court, pourrait-on dire, par suite également de la disparition des espaces intermédiaires qu'on traversait jadis pour se rendre d'un lieu à l'autre. Autrefois, le vieil Aristote disait en effet que le temps était la mesure du mouvement selon l'avant et l'après. Plus le mouvement est rapide, plus donc le temps est bref... Dans l'histoire de l'humanité, les valeurs et les expériences du temps ont varié, tout comme celles de l'espace et de l'urbain. Il est significatif qu'aujourd'hui on appelle « temps réel » (celui des ordinateurs) l'instantanéité, c'est-à-dire l'absence même du temps. De quoi comprendre cette plainte qui se répand : on n'a plus le temps de rien ! Ubiquité, instantanéité, immédiateté : disparition de l'espace-temps. Avec une conséquence considérable : la perte du corps.... Le monde physique et le corps qui le constitue sont abolis<sup>60</sup>.

Il est significatif que les noms de ces nouveaux « espaces publics » témoignent des qualités perdues des espaces publics traditionnels. Ainsi les *chat rooms* de l'époque Internet affirment-ils une ironique ressemblance avec les « salons » du XVIII<sup>e</sup> siècle, considérés par Habermas comme principal support de la sphère publique bourgeoise. De façon analogue, les espaces virtuels de la rencontre portent souvent le nom d'*agora* ou de *forum*, ainsi que les expériences récentes de l'aménagement urbain qui espèrent recréer à travers les références et la configuration, des espaces de délibération<sup>61</sup>.

Les communications informatisées opèrent des mutations dans la logique de l'utilisation de la ville, en réduisant la proximité et la centralité, mais le lieu concret subit lui aussi des transformations et des détournements de sens. À ce propos, Marc Augé<sup>62</sup> parle des « non-lieux » : autoroutes, aéroports, gares, moyens de transport rapides, distributeurs automatiques, supermarchés, ces espaces qui n'ont d'autres finalités que le passage et l'utilisation sans retour. Ce sont des espaces de communication, de circulation et de consommation, s'opposant à la définition du « lieu » dans lequel est inscrite la constitution symbolique des liens sociaux. Ces lieux ne témoignent pas des lieux qui les précèdent historiquement, ni des significations autres que celles que leur donnent les textes qui établissent le lien entre les individus et l'espace du non-lieu. Car nous assistons, dit Marc Augé, à une vraie « invasion de l'espace par le texte », le texte qui décrit soit le mode d'emploi du non-lieu (dialogue silencieux avec le distributeur d'argent, avec les panneaux qui nous indiquent comment se conduire dans le système commercial, bancaire ou routier), soit le monde à côté duquel le passager (qui n'est plus voyageur<sup>63</sup>, et encore moins le flâneur) passe sans pouvoir y entrer (les magazines des avions qui rappellent la nécessité de vivre à l'échelle du monde d'aujourd'hui).

Lieux et non-lieux s'opposent comme les mots et les notions qui permettent de les décrire. Mais les mots à la mode [...] sont ceux des non-lieux. Ainsi pouvons nous opposer les réalités du *transit* à celles de la résidence ou de la demeure, *l'échangeur* (ou l'on ne se croise pas) au carrefour (ou l'on se rencontre), le passager (que définit sa destination) au voyageur (qui flâne en chemin) [...] l'ensemble ou l'on ne vit pas ensemble et qui ne se situe jamais au centre de rien au monument que l'on partage et commémore, la communication (ses codes, ses images, ses stratégies) à la langue (qui se parle)<sup>64</sup>.

## L'espace public : une question ouverte

Nous avons mis en perspective l'espace public de la ville contemporaine avec quelques approches philosophiques, afin de mettre en question la réflexion actuelle sur les projets de ville, entendus comme projet de société. Nous avons vu, l'oubli du support physique de l'espace de la communication peut mener les philosophes à des conclusions partielles, tout comme l'oubli de la dimension politique, symbolique et historique du vivre ensemble peut mener les architectes à construire des villes inhabitables.

L'idée d'espace public dont nous avons examiné quelques paradigmes philosophiques nous parle d'ouverture, nous fait entendre une ouverture. Habermas, en retournant à l'étymologie même du terme « public », tel qu'il apparaît au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les langues européennes, souligne cette ouverture. « Public » désigne alors ce qui est soumis au jugement du public, ce qui simultanément marque la naissance d'un espace public en tant qu'espace politique. En allemand « *öffentlichkeit* », terme qui signifie « public » ou le caractère de ce qui est public, la publicité, laisse entendre l'ouvert, *offen*. Il serait donc paradoxal de vouloir refermer la notion sur elle-même en la définissant. Laissons-la ouverte, telle qu'elle nous est apparue dans les approches philosophiques que nous avons esquissées.

Au-delà de l'ouverture de la publicité (*Öffentlichkeit*), Heidegger nous propose de comprendre l'espace public à partir de l'être-ensemble-avec-autrui, « *Miteinandersein* », ce qui suppose aussi la capacité d'ouverture à autrui, la capacité de l'écouter, mais aussi de se faire entendre par lui.

L'être-ensemble-avec-autrui nous parle donc de l'altérité, de notre faculté de faire l'expérience de la différence de la relation aux autres. Comment fait-on l'expérience de l'ouverture publique ? Richard Sennett nous propose les prémisses d'une réponse possible : par notre capacité de sortir hors de nous-mêmes, afin de se mettre mentalement à la place de l'autre<sup>65</sup>. Alors seulement nous sommes en mesure de transgresser les frontières et de faire l'expérience de la différence. Mais comment devient-elle publique ?

Etre prêt à l'ouverture, mais aussi à se faire entendre et voir par autrui, c'est être prêt à s'exposer. Quel est le propre de l'exposition publique ? La mise en commun des actes et des paroles, dans une cité faite de pierre (*urbs*) et de civilité (*civitas*), telle que la définissait *in nuce* Isidore

de Séville. Se faire entendre et voir ensemble, nous rappelle Hannah Arendt, nous renvoie donc directement au domaine de l'exposition publique, aux endroits où se produit l'exposition qui témoigne de l'ouverture, de la sortie hors de soi.

Si la frontière ou la limite nous garde prisonniers de nous-même, de nos propres expériences singulières d'individus atomisés, l'ouverture signifie alors la possibilité de franchir les frontières, en ville ou ailleurs, de vivre dans un monde dont l'espace est produit par des lieux qui témoignent de l'identité, du relationnel et de l'histoire<sup>66</sup>, par l'« invention du quotidien », pour reprendre la célèbre formule de Michel de Certeau<sup>67</sup>.

Voilà en quelque sorte, non pas les critères d'une définition de l'espace public, mais l'horizon d'attente que nous pouvons esquisser en compagnie de quelques philosophes : l'expérience du commun et de l'altérité, de notre capacité à sortir hors de nous-mêmes, l'appel de l'ouverture et de l'exposition, la transgression des frontières.

Que faut-il en retenir dans l'ordre de l'édification des espaces publics ? Que ce sont les traces des anciennes urbanités qui nous alertent de la possibilité d'en accueillir de nouvelles, à condition de vouloir vivre ensemble.

NOTES

- 1 Terme employé par Heidegger pour désigner l'être-en-commun, l'espace public. Dans HEIDEGGER, Martin, *L'être et le temps*, Gallimard, 1967, traduit de l'allemand par Rudolf Boehm et Alphonse de Waehlens, page [125] conformément à l'édition originale.
- 2 ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Ed. Calmann-Lévy, Paris, 1994, p. 258.
- 3 Notre point de départ reprend les propos formulés très clairement en ce qui concerne les questions liées à la forme urbaine par Philippe Panerai et David Mangin, dans *Projet urbain*, Editions Parenthèses, Marseille, 1999.
- 4 Il est cependant surprenant de constater que la réflexion sur l'architecture n'a pas intégré l'interprétation heideggérienne de l'espace public, même si un courant significatif dans les théories et pratiques architecturales des dernières décennies s'est appuyé sur le célèbre essai « Construire, habiter, penser » (*Bauen, Wohnen, Denken*). En effet, l'approche pertinente qu'il propose de l'espace public ne semble pas avoir été reprise, malgré l'importance de cette question dans le débat sur la ville et le vivre ensemble.
- 5 HEIDEGGER, Martin, *L'être et le temps*, page [125] conformément à l'édition originale.
- 6 L'enseignement de Heidegger a évidemment influencé Hannah Arendt, qui continue et approfondit les idées du philosophe allemand. Voici ce que dit Hannah Arendt à propos du même sujet :  
 « [...] la seconde définition donnée par Aristote de l'homme, *zoon logon ekhon* (« un être vivant capable de langage »). La traduction latine, *animal rationale*, repose sur un malentendu aussi fondamental que l'expression « animal social ». Aristote ne voulait ni définir l'homme en général, ni désigner la plus haute faculté humaine, qui pour lui n'était pas le *logos*, c'est-à-dire le langage ou la raison, mais le *nous*, la faculté de la contemplation, dont le principal caractère est de ne pouvoir s'exprimer dans le langage. Dans ces deux définitions les plus célèbres, Aristote ne faisait que formuler l'opinion courante de la *polis* sur l'homme et la vie politique, et d'après cette opinion, tout ce qui était en dehors de la *polis* – les barbares comme les esclaves – était [...] exclu d'un mode de vivre dans lequel le langage et le langage seul avait réellement un sens, d'une existence dans laquelle les citoyens avaient tous pour premier souci la conversation. » ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 64-65.
- 7 HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, p. 204 édition française et p. [165] conformément à l'édition originale.
- 8 HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, p. 159 édition française et p. [127] conformément à l'édition originale.
- 9 *Ibidem*, p.161 édition française et p. [128] conformément à l'édition originale.
- 10 *Ibidem*, p. 214 édition française et p. [174] conformément à l'édition originale.

- 11 « La *polis* était censée être une *isonomie*, non une *démocratie*. Le mot « démocratie » exprimait même alors la domination de la majorité, le règne du nombre, et avait été inventé précisément par ceux qui s'opposaient à l'isonomie et qui voulaient dire : ce que vous appelez l'autorité de la personne n'est en fait qu'une autre domination, le pire des gouvernements, *Demos* au pouvoir. L'isonomie garantissait l'*isotes*, l'égalité, non point parce que tous les hommes sont nés ou créés égaux, mais au contraire, parce que les hommes, par nature (*fuses*), ne sont pas égaux et qu'ils ont besoin d'une institution artificielle, la *polis*, qui par la vertu de sa *nomos* les rend égaux. L'égalité n'existerait que dans ce domaine spécifiquement politique, où les hommes se rencontrent les uns les autres en tant que citoyens et non comme personnes privées. » ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 159-163.
- 12 *Ibidem*, p. 63-64.
- 13 ARENDT, Hannah, *Essai sur la révolution*, traduit de l'anglais par Michel Crestien, Ed. Gallimard, Paris 1967, p. 38-41.
- 14 « De toutes les activités nécessaires existant dans les sociétés humaines, deux seulement passaient pour politiques et pour constituer ce qu'Aristote nommait *bios politikos* : à savoir l'action (*praxis*) et la parole (*lexis*), d'où provient le domaine des affaires humaines [...] » ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Ed. Calmann-Lévy, Paris, 1994, p. 62.
- 15 « Dès que le rôle du langage est en jeu, le problème devient politique par définition, puisque c'est le langage qui fait de l'homme un animal politique. [...] En toute action de l'homme, tout savoir, toute expérience n'a de sens que dans la mesure où l'on peut en parler. Il peut y avoir des vérités ineffables et elles peuvent être précieuses à l'homme au singulier, c'est-à-dire à l'homme en tant qu'il n'est pas animal politique, quelle que soit alors son autre définition. Les hommes au pluriel, c'est-à-dire les hommes en tant qu'ils vivent et se meuvent et agissent en ce monde, n'ont l'expérience de l'intelligible que parce qu'ils parlent, se comprennent les uns les autres, se comprennent eux-mêmes », ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 36-37.
- 16 ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 89.
- 17 *Ibidem*, p. 95.
- 18 *Ibidem*, p. 99.
- 19 *Ibidem*, p. 92.
- 20 *Ibidem*, p. 99.
- 21 Nous allons voir (dans les paragraphes qui traitent de l'approche habermasienne, p. 15) que Jürgen Habermas définit l'espace public comme espace de communication, et l'espace public dans son sens politique est pour lui un mode de réflexion sur le thème plus vaste de la communication humaine.
- 22 Pour avoir une image de l'idéologie du Mouvement Moderne en architecture, voir (parmi de nombreux livres traitant ce sujet) les études synthétiques de Françoise Choay (*L'urbanisme, utopies et réalités*, Éditions du Seuil, 1999)

et Kenneth Frampton (*Modern Architecture: a Critical History*, Thames & Hudson, 1992).

23 Idée formulée par Mircea MARTIN (« O sinteză epocală » postface au livre de Matei CĂLINESCU traitant de la naissance de la modernité : *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Minerva, Bucuresti, 1995) et reprise par Mihaela CRITICOS dans sa thèse de doctorat (*Art Deco sau modernismul bine temperat*, UAUIM, Bucuresti, 2003, en cours de publication).

24 Cf. à Mihaela CRITICOS, *op. cit.*, p. 19-21.

25 Cf. à CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Éditions du Seuil, 1999 (éd. originale 1965), p. 34.

26 Le principal manifeste de l'époque étant sans doute l'ouvrage de Laugier, « Essai sur l'Architecture » (1753). Laugier exprime clairement d'une part l'idée de la suppression des murs en faveur des points d'appui ponctuels, et d'autre part la recherche des origines de l'architecture, la « cabane primitive », « modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture ». Les deux thèmes sont à la base du développement de l'architecture moderne – la transparence et l'autonomie, ainsi que l'esthétique et l'éthique des formes imitant les corps géométriques primaires et parfaits.

27 Richard SENNET fait la liaison entre le désir d'authenticité et d'isolement qui gagne l'objet dans l'architecture moderne et les idéaux de l'esthétique et de la philosophie moderne, surtout avec le besoin de transparence et d'ouverture entre intérieur et extérieur. Ces idées commencent à se développer notamment au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sennett fait référence aux relations qui existent entre l'idée de l'intégrité de l'objet et le désir d'unification de l'espace et du temps. Cf. Richard SENNETT, *La conscience de l'œil*, Les Editions de la Passion, 2000, Paris, p. 97-99.

28 Les origines de l'autonomisation de l'architecture dans l'œuvre de Ledoux sont montrées par Emil KAUFFMANN dans son ouvrage de 1933, *De Ledoux à Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome*, version française publiée chez les Editions de la Villette, 2002, Paris. Pour Kauffmann, Ledoux est, formellement et théoriquement, l'un des principaux précurseurs des architectures modernes.

29 Jean Jacques Rousseau, cité dans Emil KAUFFMANN, *op. cit.*, p. 61.

30 Adolf Max VOGT, *Le Corbusier, le bon sauvage- vers une archéologie de la modernité*, InFolio Editions, 2003.

31 Richard SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité*, Ed. du Seuil, 1979, p. 21-25, version originale *The Fall of Public Man*, Alfred Knopf Inc., 1974.

32 Richard SENNETT, *La conscience de l'œil*, Les Editions de la Passion, 2000, Paris, p. 35.

33 *Ibidem*, p. 35.

34 Nous reprenons ici une idée exprimée par Colin ROWE dans son essai « The Vanished City », qui a été publié dans *As I Was Saying, Recollections and Miscellaneous Essays, Vol. III - Urbanistics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

- 35 Le Corbusier, *Précisions*, Editions Crés, Paris, 1930, p. 9.
- 36 Il s'agit ici du célèbre Plan Voisin pour Paris, où Le Corbusier proposait le remplacement du Paris historique par des «unités», entendues comme principal outil de l'urbanisme (unités d'habitations, de circulation, de travail...) et qui prendront pour la plupart la forme des gratte-ciels ou des villes verticales, plongés dans la verdure, incapables de retrouver le liant perdu de la ville traditionnelle.
- 37 SENNET, Richard, *La conscience de l'œil*, Les Editions de la Passion, 2000, Paris, p.152.
- 38 «Dans les circonstances modernes, cette privation de relations objectives avec autrui, d'une réalité garantie par ces relations, est devenue le phénomène de masse de la solitude qui lui donne sa forme la plus extrême et la plus antihumaine.», ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 100.
- 39 ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p. 99.
- 40 Cf. Monique Zimmermann et Jean-Yves Toussaint, dans *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, publié sous la direction de Jean-Yves Toussaint et Monique Zimmermann, 2001, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, p.86.
- 41 ARENDT, Hannah, *op. cit.*, p.256.
- 42 Traduit en français assez tard, en 1978, chez Payot. Nous citerons par la suite l'édition française de l'année 2000, parue toujours chez Payot, dans la collection « Critique de la politique » : *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, sous la traduction de Marc B. de Launay. Le titre original, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, est paru chez Hermann Luchterhand Verlag, en 1962.
- 43 Aristote, *La Politique*, Ed. Vrin, Paris, 1982, p. 21-23.
- 44 Aristote, *La Politique*, Ed. Vrin, Paris, 1982 : « Nous voyons que toute cité est une sorte de communauté, et que toute communauté est constituée en vue d'un certain bien [...] : il en résulte clairement que si toutes les communautés visent un bien déterminé, celle qui est la plus haute et englobe toutes les autres, vise aussi, plus que les autres, un bien qui est le plus haut de tous. Cette communauté est celle qui est appelée cité, c'est la communauté politique. »
- 45 HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*, p. 192.
- 46 *Ibidem*.
- 47 HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*, p. 189.
- 48 HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*, p. XVIII de la préface de 1990.
- 49 SENNET, Richard, *op. cit.*, p. 85.
- 50 *Ibidem*, p. 86.
- 51 Cf. Richard Sennet, *La conscience de l'œil*, Les Editions de la Passion, 2000, Paris, p. 24.
- 52 Nous allons faire allusion à un seul des traités, qui suit la ligne vitruvienne et servira à son tour comme texte instaurateur pour ses successeurs, celui

d'Alberti. Bien qu'il traite des « édifices publics » et de travaux publics, la référence à la ville dans son ensemble se fait en termes presque aristotéliens: « Everyone relies on the city and all the public services that it contains » (IV, 2). Ville et édifices sont regardés dans les mêmes termes, les deux répondant aux besoins de ceux qui les habitent. Alors la ville et ses espaces reçoivent le même souci d'ornement que les édifices singuliers : "The principal ornament to any city lies in the siting, layout, composition, and arrangement of its roads, squares and individual works: each must be properly planned and distributed according to use, importance and convenience. For without order there can be nothing commodious (*commodum*), graceful (*gratum*) or noble (*dignum*)."(IV, 1), p. 191 conformément à la version anglaise traduite par Joseph Rykwert et Neil Leach, *On the Art of Building in Ten Books*, MIT Press, 1989.

53 Terme inventé par l'ingénieur catalan Idelfonso Cerda qui pose les bases de la nouvelle discipline, dans *Teoria general de la urbanizaci3n*, en 1867, cf. à CHOAY, Françoise, *op. cit.*

54 Même pour la définition opérationnelle du terme, les dictionnaires sont très discrets. La notion semble avoir une acceptation commune qui fait une référence tacite au vocabulaire juridique et aux usages. Le concept n'est presque pas mis en question – un des dictionnaires qui font appel à une définition qui englobe une perspective plus large est le récent *Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, édité par le groupe ACTAR de Barcelone. L'article « spaces » est défini uniquement par les catégories de l'espace public « public and private space », « collective space », « collective or relational (formerly public) space ». Nous citerons l'article « public and private space », qui est illustratif pour les nouveaux rapports entre les espaces et le renversement des catégories traditionnelles: « Public Space is mobile. Private space is static. Public space is dispersed. Private space is concentrated. Public space is empty ; it is the imagination. Private space is full: it consists of objects and memories. Public space is indeterminate. Private space is functional. Public space is information, private space is opinion. Public space is support. Private space is the message. Public space is, finally, in an unstable equilibrium. Private space is, by necessity, stable. », *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Institute for Advanced Architecture Metapolis, Barcelona 2003.

55 Voir Pierre Merlin, Françoise Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Presses Universitaires de France, 1988 pour une brève et excellente mise au point des questions et approches de l'espace public dans les théories de l'urbanisme.

56 On reprend ici l'expression de Richard Sennett qui, dans un célèbre essai qui traite de la « mort de l'espace public », fait une critique pertinente de la société urbaine moderne. Un des thèmes proposés par Sennet est celui de la ville comme théâtre : « Pour que cette définition soit juste (n. a : la définition

que nous citons ci-dessous), il faut que le milieu possède une population nombreuse et hétérogène ; celle-ci doit être dense, regroupée sur un espace restreint, animée par des échanges commerciaux. Dans cet ensemble où se mêlent les vies des inconnus, le problème du public ressemble à celui de l'acteur devant les spectateurs. Dans un milieu d'inconnus, les gens qui voient agir un individu, écoutent ses propos et ses opinions, etc., ne savent généralement rien de son histoire personnelle ; dans ces conditions, il devient difficile de savoir qui est digne ou non de confiance dans telle ou telle situation. » SENNET, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'anglais par A. Berman et R. Folkman, Editions du Seuil, Paris, 1979, p. 170.

57 *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, édité par Paolo Portoghesi, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1969.

58 WEBBER, Melvin, *L'urbain sans lieu*, Ed. du Seuil.

59 BLANQUART, Paul, *Une histoire de la ville : pour repenser la société*, La Découverte, Paris, 1998, p.155.

60 *Ibid.*, pp.157-159.

61 On note ici les tentatives de créer des espaces physiques de débat public témoignant d'une politique urbaine centrée sur les vertus civiques de l'espace public. Tel est l'exemple de la Communauté urbaine de Lyon.

62 AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Ed. du Seuil, Paris, 1992, p. 123-125.

63 Dans le sens où « le voyage est une mise en épreuve du soi [...] et non un produit de consommation », commente Augé dans un entretien avec Thierry Paquot et Corinne Martin, en mai 2004, publié dans la revue *Urbanisme*, No. 337, 2004.

64 AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 135.

65 Cf.à Sennett, Richard, *La conscience de l'œil*, Les Editions de la Passion, 2000, Paris.

66 Les caractéristiques du lieu anthropologique que définit Marc Augé, par opposition aux non-lieux, espaces qui n'intègrent pas les lieux anciens : « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. », cf. AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 100.

67 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Editions Gallimard, Paris.

## BIBLIOGRAPHIE

### Approches des philosophes, sociologues et historiens :

- AUGÉ, M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Ed. du Seuil, Paris, 1992
- ARENDT, H., *Condition de l'homme moderne*, Ed. Calmann-Lévy, Paris, 1994, traduit de l'anglais par Georges Fradier, titre original *The Human Condition*, 1958
- BENJAMIN, W., *Parigi, Capitale del XIX Secolo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1986
- BENJAMIN, W., *Immagini di citta*, Einaudi, Torino, 1971 (version originale *Städtebilder*, Frankfurt am Main, 1955)
- HABERMAS, J., *L'espace public*, Payot, Paris, 1992, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, édition originale *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Hermann Luchterhand Verlag, 1962
- HEIDEGGER, M., *L'être et le temps*, Gallimard, 1967, traduit de l'allemand par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, titre original *Sein und Zeit*, paru pour la première fois dans *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol.VIII, en 1927 et ensuite sous forme d'ouvrage séparé par l'éditeur Max Niemeyer, Tübingen
- PIRENNE, H., *Le città del Medioevo*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1997
- SENNET, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'anglais par A.Berman et R. Folkman, Editions du Seuil, Paris, 1979
- SENNET, Richard, *La conscience de l'œil*, Les Editions de la Passion, Paris, 2000, traduit de l'anglais par Dominique Dill, titre original *The Conscience of the Eye*, 1990
- SENNET, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, Ed. du Seuil, Paris, 1979, traduit de l'anglais par Antoine Berman et Rebecca Folkmann, titre original *The Fall of Public Man*, Ed. Alfred Knopf, 1974

### Approches des urbanistes et architectes :

- ALBERTI, L.B., *On the Art of Building in Ten Books*, MIT Press, Cambridge Masschusetts, 1990 traduit en anglais par Joseph Rykwert, Neil Leach, Roberta Tavernor, titre original *De Re Aedificatoria Libri Decem (1486)*
- ANSAY, P., SCHOONBRODT, R., *Penser la ville - choix de textes philosophiques*, AAM Editions, Bruxelles, 1989
- BLANQUART, P., *Une histoire de la ville: pour repenser la société*, La Découverte, Paris, 1998
- BENEVOLO, L., «Lo scenario fisico della citta», dans *Principi e forme della Città*, Libri Scheiwiller, Milano, 1993
- CAPASSO, A., NIEGO, A., VITTORIA, E, *Lo spazio pedonale e la città*, Società editrice Napoletana, 1982

- CAPUTTO, P. (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del presente, forme del passato*, Electa, Milano, 1997
- CERASI, M., *Lo spazio collettivo della città*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1976
- DESIDERI, P., ILARDI, M. (a cura di), *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa&Nolan, Genova, 1997
- FRIEDMAN, D., «Palaces and the Street in Late-medieval and Renaissance Italy», dans WHITEHAND, J., LARKHAM, P., (editors), *Urban Landscapes (International Perspectives)*, Routledge, London and New York, 1992
- KOSTOF, S., *The City Assembled*, Bulfinch Press, Boston New York London, 1999
- LYNCH, K., *A Theory of Good City Form*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1981
- LYNCH, K., *The Image of the City*, edition française *L'image de la cité*, Dunod, 1998
- MANGIN, D., PANNERAI, Ph., *Projet urbain*, Ed.Parenthèses, Marseille, 1999
- MORANDI, M., *La città vissuta- significati e valori dello spazio urbano*, Alinea Editrice, Firenze, 1996
- DAL POZZOLO, L., (a cura di), *Fuori città, senza campagna - Paesaggio e progetto nella città diffusa*, FrancoAngeli, Milano, 2002
- ROWE, C., *As I Was Saying-Recollections and Miscellaneous Essays*, Vol.3, Urbanistics, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996
- RUDOFISKY, B., *Strade per la gente- Architettura e ambiente umano*, Laterza, Milano, 1981
- RYKWERT, J., *The Seduction of Place- The City in the 21<sup>st</sup> Century*, Pantheon Books, New York, 2000
- WINKLER, B., *Spazio urbano e mobilità-La rinascita dello spazio pubblico nelle città storiche italiane*, Avedition, Stuttgart, 1998
- WEBB, M., *The City Square*, Thames & Hudson, London, 1990
- \*\*\*\*\* *Die Straße: Zur Funktion und Perzeption Öffentlichen Raums im Späten Mittelalter*
- ZAHARIADE, A-M., „Prin Florența cu gândul la Cluj sau întrebări despre divergența și convergența dintre spațiul public al filosofului și cel al arhitectului“, dans *Artă, tehnologie și spațiu public*, ouvrage coordonné par Ciprian Mihali, Paideia, 2005
- ZIMMERMANN, M., TOUSSAINT, J-Y., *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001

**Articles dans des revues d'architecture et urbanisme :**

*Casabella* No. 597-598, gennaio-febbraio 1993, *Il disegno degli spazi aperti*

GREGOTTI, V., « Gli spazi aperti urbani: fenomenologia di un problema progettuale »

SECCHI, B., « Un'urbanistica di spazi aperti »

CRAWFORD, M., CENZATTI, M., «Spazi pubblici e mondi paralleli»

BOERI, S., LANZANI, A., MARINI, E., *Nuovi spazi senza nome*

*Casabella* No.549, settembre 1988 –numéro dédié à l'espace public

*Paesaggio urbano*, luglio-ottobre 1996, « Il simbolo e la città »

*Romacentro*, nr.13, Fratelli Palombi Editori, 1991, numéro paru sous le titre «Spazi pubblici»

**Dictionnaires et encyclopédies :**

*Dizionario Enciclopedico di Architettura e urbanistica*, paru sous la direction de Paolo Portoghesi, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1969

*Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, 1936 (Giovanni Trecciani)

*Dictionary of Architecture and Building*, édité par Russel Sturgis, London & New York: Macmillan and Co, 1902

MERLIN, P, CHOAY, F, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Presses Universitaires de France, 1988

*The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Institute for Advanced Architecture Metapolis, Barcelona, 2003





## IOANA IANCOVESCU

Née en 1958, à Bucarest

Docteur en histoire de l'art, Université de Cluj, 1998

Thèse : *Iconographie du narthex. Valachie, XIV–XVII<sup>e</sup> siècles*

Chercheur en histoire de l'art médiéval, Institut de l'Histoire de l'Art « George  
Oprescu » de l'Académie Roumaine, Bucarest

Chargée de cours, Université Nationale d'Art, Bucarest

Participation à des conférences et colloques nationaux et internationaux  
Etudes sur l'iconographie des peintures murales médiévales de Roumanie



# L'ICONOGRAPHIE DE L'ENTRÉE

L'organisation hiérarchique de l'espace de l'église, fondée sur l'ordre liturgique, témoigne par sa structure architecturale et iconographique la signification mystagogique formulée par saint Maxime le Confesseur :

La sainte Eglise de Dieu (...) est la reproduction et l'image du monde qui est composé d'essences visibles et invisibles, puisqu'elle présente la même diversité que lui. Car étant une seule maison par sa construction, elle admet une certaine diversité dans la disposition de son plan par une certaine disposition particulière. Elle est divisée en un endroit séparé, réservé aux seuls prêtres et liturges, que nous appelons sanctuaire, et en un endroit accessible à tout le peuple croyant, que nous nommons nef. Cependant elle est essentiellement une<sup>1</sup>.

Cette diversité, expression de la multiplicité du monde, se retrouve dans l'architecture sacrée de toute religion qui connaît des étapes d'initiation<sup>2</sup>.

L'espace physique étant l'objectivation de l' « espace spirituel »<sup>3</sup>, le développement de l'espace de l'église peut être conçu comme une ascension en double sens : verticalement, par l'élévation de l'âme vers le Christ du haut du dôme, ainsi que horizontalement, par l'approche de l'Eucharistie du sanctuaire ; l'assemblée liturgique est orientée ainsi vers l'union avec Dieu, origine de toute chose<sup>4</sup>. Ce cheminement identifie le tracé mystique de l'âme :

La sainte Eglise est comme un homme. Pour âme, elle a le sanctuaire, pour esprit, le divin autel, pour corps, la nef. Elle est à l'image et à la ressemblance de l'homme créé à l'image et à la ressemblance de Dieu. Au moyen de sa nef, comme au moyen du corps, elle propose l'acquisition de la philosophie des mœurs ; par le sanctuaire, comme par l'âme, elle interprète spirituellement la contemplation physique ; et comme par l'esprit, elle pénètre dans la théologie mystique par le divin autel.<sup>5</sup>

Au VII<sup>e</sup> siècle, lorsque saint Maxime écrivait sa *Mystagogie*, la structure de l'église byzantine était toujours en train d'être précisée<sup>6</sup>, le

narthex – espace non-eucharistique – étant surtout un trait de l’architecture balkanique et de la capitale<sup>7</sup>. Ce fut la paix installée après la crise iconoclaste qui vit la cristallisation de l’office, de l’architecture et de l’iconographie de l’église, qui marqua du sceau de la capitale l’unité de l’empire et qui opéra la synthèse du monachisme européen et oriental. Dorénavant généralisé, le narthex englobe des fonctions empruntées (funéraire, baptismale), dans celle qui lui est particulièrement spécifique : introductive, préparatoire, préservant la pureté de l’espace eucharistique. Le narthex devient ainsi la première étape de l’échelle de la réalisation spirituelle dont parle saint Maxime ou « la terre » d’après saint Siméon de Thessalonique<sup>8</sup>, car les diverses explications mystagogiques ne sont aucunement alternatives, mais complémentaires.

La présence substantielle du Christ dans l’Eucharistie rend chaque autel et chaque église le « centre du monde », car « Dieu a opéré le salut du monde au centre de la terre » (ps.74/73,13)<sup>9</sup>. Nombreux sont les hymnes qui y font allusion, surtout ceux liés à la Croix :

Crucifié au milieu du jour, au milieu de la terre, Compatissant, Tu as voulu arracher les limites du monde à la bouche du dragon... (*Triodion*, mercredi IVe semaine du Carême, jour du milieu du Carême et de la semaine, matines, 8e ode du Canon, *triode, hirmos.*)<sup>10</sup>

L’analogie vise aussi l’autel de Jacob<sup>11</sup>, situé sur l’axe terre–ciel :

que ce lieu est redoutable ! Ce n’est rien de moins qu’une maison de Dieu et la porte du ciel ! (Gen. 28, 16).

Le long de cet axe, matérialisé dans le couloir majeur, central, est-ouest de l’église, réservé en principe au prêtre et commandant la symétrie latérale de l’édifice, s’échelonnent les espaces de l’église et leurs passages, toujours centraux<sup>12</sup>. La traversée d’un espace à l’autre est possible par changement d’état, car les différences originaires, polarisées et devenues antagoniques après la chute, sont récupérées par les Sacrements (baptême pour la traversée du narthex vers la nef ; ordination pour le sanctuaire), car la *théosis* (la communion devant les portes de l’autel) tend à effacer les différences entre les hommes :

Venez, réjouissons-nous dans le Seigneur en exposant le mystère de ce jour. Le mur de séparation est renversé ; le glaive flamboyant est déposé,

les Chérubins ne gardent plus l'arbre de vie, et moi je participe aux délices du Paradis... (*Ménée du décembre*, le 25, vèpres, lucernaire).

Nous célébrons, Jésus, Ta grande bonté et nous vénérons Ta croix, la lance et le roseau ; par eux Tu as renversé le mur du milieu de la haine, Compatissant ... (*Triodion*, mercredi IV<sup>e</sup> semaine du Carême, matines, 6<sup>e</sup> ode du canon).

Le « centre du monde » est défendu par les « gardiens du seuil », qui

se tiennent à la limite du centre (...) ou à la dernière enceinte, celle par laquelle ce centre est à la fois séparé du « monde extérieur » et mis en rapport avec celui-ci<sup>13</sup>.

Leur rôle est de défendre, non pas le centre, mais ceux qui ne sont pas préparés pour y accéder, protégeant ainsi les yeux des mortels contre l'éclat insupportable du divin :

...mais, en ce qui concerne les Vertus intellectuelles de second rang ou de dernier ordre, ou nos propres vertus, selon la distance à laquelle chacune d'elles s'est située par rapport à la déiformité, la Théarchie réduit plus ou moins sa claire illumination pour revenir à l'unité inconnaissable de son propre secret. Elle éclaire, à chaque niveau, les secondes par l'entremise des premières et (...) on est d'abord conduit du mystérieux au manifeste par les Vertus premières<sup>14</sup>.

Les gardiens assurent ainsi la relation du centre avec le dehors, en double sens, en transmettant aux humains les desseins divins et en accompagnant ceux-là vers les sphères d'en haut.

Pourtant, le premier défenseur de la porte est elle-même : c'est la « porte active »<sup>15</sup>, qui fait effondrer ses murs d'eau sur l'armée de Pharaon. Les obstacles ne sont pas situés sur l'axe majeur de l'église, toujours et inévitablement libre, mais latéralement : la polarité nord-sud des deux moitiés du mur extérieur ou du mur séparant la nef du narthex, tend à étrangler le passage, car

étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent (Mt.7,14)<sup>16</sup>.

Ce sont « les tentations de gauche et de droite », l'antagonisme et la polarisation propres au monde « conditionné », à l'étape de l'ascèse et de la *praxis* (« acquisition de la philosophie des mœurs » d'après saint Maxime) qui s'attaquent à la voie « royale », celle de « l'invariable milieu », qui mène vers l'*au-delà*, vers le monde affranchi de contraires qu'est l'espace rond, eucharistique.

## 1. Arc de triomphe et dôme

En principe, tout passage de l'église est conçu comme une quête de la lumière ; pourtant, les solutions architecturales et iconographiques ne sont pas les mêmes. Le passage vers l'autel est dominé par l'image de la prière, la Déisis<sup>17</sup> et dès le IV<sup>e</sup> siècle, ouvert par l'arc nommé « de triomphe », une porte à l'état pur.<sup>18</sup> Le thème majeur de la peinture des piliers de cet arc est l'Annonciation<sup>19</sup>, conformément aux paroles du *troparion* de la fête :

aujourd'hui c'est l'aurore de notre salut, où se manifeste le mystère éternel :  
le Fils de Dieu devient Fils de la Vierge...

L' « aurore du salut » invite à figurer l'Annonciation sur les portes, que ce soit celles de l'iconostase<sup>20</sup> ou celles des églises<sup>21</sup>.

Une véritable *Janua coeli* représente la calotte du dôme de la nef<sup>22</sup>, là où est peinte l'image du Christ–Pantocrator : cette fois l'ouverture est suggérée par un *oculus* – avec toute la portée symbolique du mot – bordé par une inscription extraite des psaumes (14/13,2 ou 102/101,20 : « Des cieux Yahvé se penche vers les fils d'Adam ... »). Autour du Christ se tiennent les chœurs des anges<sup>23</sup> ou les quatre anges soutenant le médaillon du Christ de l'Ascension<sup>24</sup>, surtout dans les peintures de l'époque macédonienne (**photo 1**). Toujours des forces célestes figurent dans les pendentifs, offrant un trône à l'image d'en haut et une solution symbolique au problème de la quadrature du cercle : à Sainte Sophie de Constantinople des séraphins<sup>25</sup>, les symboles apocalyptiques dans les églises les plus anciennes de Cappadoce ou, le plus souvent, les évangélistes eux-mêmes. Dans le médaillon soutenu par les anges, il est à reconnaître l'ancienne iconographie romaine de la Victoire, héritée par le *clipeus* – emblème de la présence réelle du personnage représenté, manifeste de l'orthodoxie iconophile après 843 et, ici, image du ciel<sup>26</sup>.

Deux décennies à peine après la paix de l'église, le patriarche Photios composait l'*ekphraseis* d'une église du Grand Palais de Constantinople<sup>27</sup>, où se trouvait, au centre du dôme, une image « semblable à l'homme » (ἀνδρείκελος) du Christ, entouré par une multitude d'anges. Le programme iconographique, élaboré immédiatement après la chute de l'icône, fut imposé aux principales églises de la capitale : la Grande Eglise, Saints Apôtres, Saints Serge et Bacchus, celles du Palais etc. et le Christ du dôme constitua, le long de toute l'histoire byzantine, le centre autour duquel fut organisée l'iconographie de l'église, témoignant de la réalité de la « clef de voûte » ou « pierre angulaire »<sup>28</sup>. Le tambour élancé du XIV<sup>e</sup> siècle fit place à plusieurs registres superposés, où se succèdent anges, prophètes, apôtres, autant des étapes de la révélation de Dieu à ses créatures<sup>29</sup> :

Lorsqu'on parle de hiérarchie, on signifie en général une certaine disposition sacrée, image de la splendeur théarchique, qui accomplit dans des ordres et des savoirs hiérarchiques les mystères de sa propre illumination et qui s'assimile, autant qu'elle en a le droit, à son propre principe. Car, pour chacun des êtres dont le lot est d'appartenir à la hiérarchie, la perfection consiste à s'élever, selon que ses propres forces le lui permettent, jusqu'à l'imitation de Dieu...<sup>30</sup>

Le contenu dogmatique des images des coupoles ne laisse pas de choix à l'iconographe : c'est aux niveaux inférieurs, extérieurs – le portail de l'entrée – que l'iconographie concentre ses discours particuliers et c'est ce dernier aspect que notre étude se propose d'analyser.

## 2. Entrées

Conformément à la succession des étapes mentionnées par saint Maxime, les passages sont essentiellement deux : 1. accès de l'extérieur à l'espace de la nef ; 2. accès au sanctuaire<sup>31</sup>. C'est pourquoi les espaces situés à l'ouest de la nef, que ce soit un ou multiples (un narthex, *eso/exonarthika* ou plusieurs compartiments, comme en Moldavie au XVI<sup>e</sup> siècle), développent des répertoires iconographiques apparentés, car issus de l'iconographie du narthex. C'est pourquoi aussi l'iconographie ne distingue pas toujours entre le portail menant au narthex et le passage menant à la nef. Elle place ses images sur le côté oriental de l'entrée –

face au regard de celui qui vient du dehors – car le passage est conçu surtout comme une entrée et moins comme une sortie (« oubliant le chemin parcouru, je vais droit de l'avant... » Philip. 3,13). Malgré cette préférence évidente, des images apparentées sont parfois à retrouver sur les faces intérieures du passage ou bien son côté ouest, témoignant ainsi de son unité.

Le portail de l'entrée de l'église, menant directement ou indirectement (par le narthex) vers la nef, concentre sur sa face extérieure les éléments qui le définissent : forme architecturale, image et parole. La forme du portail, surmonté souvent par un tympan ou un arc de décharge, reproduit la structure de l'église (cube surmonté de calotte hémisphérique), qui, à son tour, reproduit l'image du monde terrestre (carré) dominé par le ciel (cercle)<sup>32</sup>. Traverser ce portail, c'est à dire s'approprier cet « abrégé » du monde, suppose une réconciliation avec celui-ci, état où il est à retrouver la fonction « judiciaire » des portes dans la tradition judéo-chaldéenne. Des fouilles archéologiques dans le Proche Orient<sup>33</sup> ont récupéré des plates-formes et des espaces aménagés devant les portes des villes, où le souverain ou les « anciens » présidaient des cérémonies représentatives, judiciaires, rituelles<sup>34</sup> :

Le roi d'Israël et Josaphat, roi de Juda, étaient assis chacun sur son siège, en grand costume, sur l'aire devant la porte de Samarie, et tous les prophètes se livraient à leurs transports devant eux... (1 Rois 22, 10)

Si un homme a un fils dévoyé et indocile, qui ne veut écouter ni la voix de son père ni la voix de sa mère, et qui, châtié par eux, ne les écoute pas davantage, son père et sa mère se saisiront de lui et l'amèneront dehors aux anciens de la ville, à la porte du lieu (...). Alors tous les concitoyens le lapideront jusqu'à ce que la mort s'en suive... (Deut. 21, 18-19)

L'exigence de justice réclamée par le psaume 118/117, 20 :

Ouvrez-moi les portes de justice, j'entrerai, je rendrai grâce à Yahvé !  
C'est ici la porte de Yahvé, les justes entreront.

a été interprétée<sup>35</sup> comme une exigence culturelle pour entrer soit dans le Temple, soit à Jérusalem.

Les conditions d'accès au temple, énumérées par le prophète Ezéchiel (44,6-31) contiennent une mise en garde observée pour toute entrée dans un espace sacré. Dans l'ancienne tradition chrétienne, l'entrée dans l'état

catéchumène avait lieu le premier dimanche du Carême, devant les portes de l'église et comportait la proclamation de foi, à haute voix (κήρυγμα), le geste du souffle (évoquant la création de l'homme), le signe de la croix (première emprise du Christ sur celui qui désire se dévouer à lui) et le goût du sel (avant-goût de la « nourriture divine »)<sup>36</sup> – autant des rites de l'entrée et étapes précédant celles majeures, du baptême.

La première partie du baptême avait lieu aussi, d'après saint Cyrille de Jérusalem, sur le seuil<sup>37</sup>, avec le renoncement au mal<sup>38</sup>, face à l'ouest et la confession du Christ, face à l'est<sup>39</sup>. La liturgie elle-même commençait – au moins jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle à Constantinople – par la Petite Entrée (venant de dehors) avec l'Évangile et la prière secrète de l'entrée<sup>40</sup>, récitée par le prêtre devant les portes de la nef<sup>41</sup>. Au temps de saint Maxime le Confesseur,

l'entrée du peuple dans l'église accompagnant celle de l'évêque, représente le passage des infidèles de l'ignorance et de l'erreur à la connaissance de Dieu. (chap. IX)

La première entrée de la sainte synaxe qui s'accomplit en elle [*i.e.* dans l'église] signifie : en général, la première parousie de notre Dieu ; et spécialement, la conversion par Lui et avec Lui de ceux qui sont conduits de l'incroyance à la foi et du mal à la vertu, ainsi que de l'ignorance à la gnose. (chap. XXIV)<sup>42</sup>

## A. Icônes du Christ

Cet usage particulier du narthex enregistré à Constantinople – servant donc à l'organisation de la procession de la Petite Entrée, autour de l'évêque et, à certaines occasions, de l'empereur – a persuadé Robin Cormack dans l'opinion que la mosaïque de la Déisis placée au-dessus de la porte principale menant à la nef de Sainte Sophie de Constantinople (**photo 2**) serait « a part of the setting of the liturgy »<sup>43</sup>. A part la signification précise de l'image – qui suscita de nombreuses controverses, y compris quant à l'identité de l'empereur prosterné aux pieds du Christ, supposé être Léon VI le Sage (886-912) ou son père, Basile I (867-886)<sup>44</sup> – on retrouve dans cette mosaïque tous les éléments essentiels de l'iconographie de l'entrée : 1. l'emplacement et la forme arrondie du tympan qui abrite la scène ; 2. l'iconographie christique – ici dans la variante de la prière

(Désis) ; 3. la traduction votive, par la figure de l'empereur en proskynèse<sup>45</sup> ; 4. allusion à la dédicace de l'église (ici Sagesse de Dieu) ; 5. allusions liturgiques : l'inscription sur le livre « que la paix soit avec vous », qui dans la formule « paix à tous », précède dans la liturgie la lecture de l'Évangile – ici Jn. 8,12 : « Je suis la lumière du monde », péricope lue le dimanche de la Descente de l'Esprit de Vérité.

Réalisée le lendemain de la paix iconophile, cette mosaïque était à la fois une évidente et officielle profession de foi. L'image du Christ – ici avec la révérence de l'empereur – marquait l'entrée dans la cathédrale, l'entrée dans le palais impérial (la porte Chalchè, 843-847) et surmontait le trône impérial dans la salle Chrysotriklinios du palais (856-867). L'histoire de l'icône du Christ de Chalchè retrace l'histoire des disputes iconoclastes : remplacée en 726 par une croix, sur l'ordre de Léon III, elle est reconstituée vers 787 par Irène, de nouveau écartée par Léon V l'Arménien vers 815 et solennellement mise en place par Théodora et le patriarche Méthodios après 843<sup>46</sup>. Tant l'empereur que la foule qui avait promptement réagi devant ces actes y reconnaissaient l'emblème de l'empire chrétien et non seulement, comme dans l'antiquité romaine, celle du souverain propriétaire du palais. Son emplacement au-dessus de la porte principale d'accès dans le palais, comme jadis l'icône ἀχειροποιήτος du Christ sur les portes d'Édesse, témoigne d'une ancienne et générale habitude, celle d' « élever » l'image de la divinité au-dessus de l'entrée<sup>47</sup>.

La mosaïque du narthex de Sainte Sophie surmonte une autre image emblématique, placée sur le cadre métallique de la porte : le trône de la Hétimasie (**photo 3**). L'Évangile est ouverte au passage essentiel pour l'iconographie de l'entrée : « Je suis la Porte. Si quelqu'un entre par Moi, il sera sauvé ; il entrera et sortira et trouvera un pâturage » (Jn. 10,9) . Pourtant, ce relief déplace l'accent de la signification liturgique<sup>48</sup>, christique et eschatologique du thème de la Hétimasie, pour revêtir, à cause de la Colombe Saint Esprit, l'aspect trinitaire, et par-là même, la valeur du *Credo*<sup>49</sup>. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de mentionner dans ce contexte que l'image avec laquelle débute l'histoire des icônes de l'entrée, celle d'Édesse, remplaçait un texte : c'était la lettre que le Christ avait envoyé au roi Abgar<sup>50</sup>. La cité et le roi confessaient ainsi leur foi chrétienne et se plaçaient sous la protection du Christ. Texte et image s'associent ou se remplacent au-dessus de l'entrée, avec la même valeur protectrice et confessionnelle : plus que tout autre endroit de l'église, l'entrée ou l'arc de triomphe sont les lieux réservés à l'inscription

dédicatoire de l'église<sup>51</sup>, inscription qui débute souvent par l'invocation du nom du Christ ou de la Sainte Trinité<sup>52</sup>.

La tradition judéo-chrétienne formule dans le Deutéronome les fondements de la profession de foi :

Tu aimeras Yahvé ton Dieu de tout ton cœur, de tout ton âme et de tout ton pouvoir.

Que ces paroles que je te dicte aujourd'hui restent dans ton cœur !

Tu les répéteras à tes fils, tu les leur diras aussi bien assis dans ta maison que marchant sur la route, couché aussi bien que debout ;

Tu les attacheras à ta main comme un signe, sur ton front comme un bandeau ;

Tu les écriras sur les poteaux de ta maison et sur tes portes. (Deut. 6, 5-9)

Dans ce sceau de la foi, il est à retrouver le sang de l'Agneau pascal dont les juifs avaient oint, en Egypte, le seuil de leurs maisons (Exode 12, 1-20), les croix dont les chrétiens accompagnent l'entrée, ainsi que l'iconographie christologique du portail de l'église.

A la vision théophanique de l'entrée, enregistrée dès le VI<sup>e</sup> siècle à Alahan Manastiri<sup>53</sup> (**photo 4**) ou sur les portails occidentaux, correspond par exemple la vision d'Ezéchiel placée en haut du mur est du narthex de l'église supérieure à Bačkovo ou du mur ouest de la nef à Kurbinovo, ou surtout l'image grandiose du Jugement Dernier, où le Christ occupe toujours la place centrale<sup>54</sup>. Avec les deux intercesseurs, la Déisis – toujours une vision eschatologique – peut appartenir au Jugement Dernier ou être représentée isolée au-dessus de la porte, comme à Sainte Sophie de Constantinople<sup>55</sup>. A Gračanica la seule allusion au Jugement Dernier est l'inscription « le Juge Terrible » qui accompagne l'icône du Christ bénissant : celle-ci est peut-être la formule iconographique la plus répandue<sup>56</sup>, reproduite y compris dans la représentation iconique des églises, comme par exemple à Saint Marc de Venise dans la scène du transport des reliques de l'apôtre, scène qui surmonte le portail nord de l'église vénitienne (**photo 5**). Bien des variantes se rattachent à cette iconographie, que ce soit l'Anapeson, les icônes ἀχειροποιήται<sup>57</sup> ou des scènes (Jésus à 12 ans enseignant dans le Temple à Studenica, le Stichère de Noël à Žiža etc).

## B. Icônes de la Théotokos

L'histoire des icônes de la Vierge placées au dessus de l'entrée débute avec l'ordre du patriarche Sergios qui, lors de l'attaque des avares sur la capitale en 626, fit peindre sur les portes occidentales de Constantinople, exposées à l'attaque, des icônes de la Théotokos<sup>58</sup>. Pourtant, l'Écriture (Ez.44, 1-2), ainsi que la littérature homilétique et hymnographique, avaient depuis longtemps offert à la Vierge le nom de « porte du *Λόγος* », réalité à laquelle fait allusion aussi l'Hymne Akathiste, entonné pour la première fois, paraît-il, en cette même année 626<sup>59</sup>. C'est pourquoi ce fut l'iconographie de la Vierge en tant que Théotokos, icône de la Parousie, qui fut choisie symboliser la porte de l'Incarnation : la Vierge orante, avec ou sans l'Enfant à été, semble-t-il, la première formule d'iconographie mariale associée aux entrées, établie après 843<sup>60</sup>. Une icône de la Vierge sans l'Enfant protégeait l'entrée dans le même Chrysotriklinios, datant de 856-867<sup>61</sup>. Des nombreux types iconographiques de la Vierge, rencontrés ultérieurement dans la zone de l'entrée, se détache la Hodigitria (« celle qui montre le chemin »), en vertu de l'autorité du modèle (attribué à saint Luc) et de la plurivalence de l'image : « le chemin » est simultanément le Christ, l'Église et la voie chrétienne. L'analogie Théotokos–Église/Cité (Nouvelle Jérusalem)<sup>62</sup> ressort y compris de l'iconographie : la Vierge est figurée sur le tympan de la porte de l'église peinte auprès de saint Jean Chrysostome–Source de Sagesse à Lesnovo. Ici saint Jean est représenté inspiré par saint Paul, épisode narré dans sa *Vie* et qui avait eu lieu à Constantinople, lorsque saint Jean était patriarche. L'église n'est pas identifiable, mais la capitale était dédiée à la Vierge<sup>63</sup>.

Une autre vénérable tradition qui fait mention de l'icône de la Vierge à l'entrée nous est transmise par la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, attribuée au patriarche Sophronios de Jérusalem, texte dont l'importance ressort de son inclusion parmi les arguments iconophiles de saint Jean Damascène : la prière adressée à la Vierge devant son icône<sup>64</sup> avait ouvert à la sainte non seulement les portes de l'église de la Golgotha, mais les voies de la vie chrétienne et du salut. Même si on ne peut pas préciser ni le type iconographique – le texte mentionne seulement la Vierge, et non pas l'Enfant – ni le rapport exact de l'icône avec l'entrée de l'église, la tradition a conservé pour le seuil tant les icônes de la Vierge que celles de sainte Marie l'Égyptienne elle-même.

Si l'iconographie de la Vierge orante, avec ou sans l'Enfant, accompagne souvent l'entrée<sup>65</sup>, c'est parfois l'inscription qui

l'accompagne qui en précise le sens : la Blachernitissa de Chora (**photo 6**) porte le nom, inspiré par l'Akathiste, de χώρα τοῦ ἀχωρήτου (*oikos 8*), qui renvoie tant à χώρα τῶν ζώντων (ps. 51/52, 4 ou 141/142, 5), inscription qui désigne le Christ placé vis à vis (**photo 7**), qu'au nom même de l'église<sup>66</sup>. Toujours une Vierge Blachernitissa est peinte à Ravanica, au-dessus de la porte est du narthex, ayant ici le nom de « Fontaine de Vie », ce qui rappelle l'église Afendiko à Mistra, où au même endroit est placée l'image proprement-dite de la Fontaine. Hodigitria, Vierge de Tendresse ou Vierge trônant entre les archanges<sup>67</sup>, se rattachent à l'iconographie de l'entrée surtout dans le narthex, espace dont le programme tend, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, à être réservé à la Vierge.

### C. Icônes du vocable de l'église

It is said that this man [ *i.e.* St. Symeon Stylite the Older] became so famous in the great [ city of ] Rome that in the porches of all the workshops they set up little images of him, so as to obtain protection and security.<sup>68</sup>

Les icônes de saint Siméon le Stylite sont parmi les plus anciens exemples mentionnés d'images protectrices (V<sup>e</sup> siècle) et le texte qui en fait mention fut cité par saint Jean Damascène à titre d'exemple pour le pouvoir miraculeux des images sacrées<sup>69</sup>. La protection du saint agit également par ses icônes que par ses reliques et dans son lieu de culte, que ce soit son *martyrium*, ou tout simplement une église qui lui soit dédiée – car la dédicace, étant réalisée en même temps que la consécration<sup>70</sup>, rend l'édifice la propre maison du saint :

c'est pourquoi elle porte ce nom-là, qu'on lui a donné en tant que vocable et nous ne l'appelons plus « maison » mais « sainte », car sanctifiée par le Saint Père, avec le Très Saint Fils, par le Saint Esprit, étant la demeure de la Trinité. C'est pourquoi, si le vocable est au nom de Dieu en Trinité, c'est comme chez Dieu Lui-même que nous nous dirigeons en disant : allons chez la sainte Trinité (...) Ou nous disons : allons chez le Christ (...) ou chez Sa Très Sainte Mère, ou chez les saints anges, ou chez les apôtres, ou chez un certain saint hiérarche ou martyr, ou chez un autre saint (...). Et si le vocable serrait au nom d'un saint, ce saint-là y demeure comme dans sa propre maison et réside invisible dans l'église par son âme et souvent aussi par ses reliques.<sup>71</sup>

L'expression iconographique la plus adéquate du rôle du saint patron de l'église est sa représentation en tant qu'intercesseur auprès du Christ dans la Déisis surmontant la porte, où il remplace d'habitude le Précurseur<sup>72</sup> (**photo 8**). La simple icône du saint, placée au-dessus de l'entrée dans l'église<sup>73</sup> ou même l'adaptation du programme iconographique en entier à ce seul repère<sup>74</sup>, sous-entendent son rôle d'intercesseur. A Lesnovo, église dédiée à l'archange Michel, nombreuses sont les représentations peintes de l'église ayant sur le tympan au-dessus de l'entrée l'icône de l'archange : la maquette du tableau votif, l'image de l'église dans la scène de la guérison du lépreux par l'archange<sup>75</sup>.

Les Grandes Fêtes, en tant que fêtes patronales, occupent la même place, d'autant plus que, dans ce cas, le choix vise le Christ lui-même.

#### **D. Thèmes complexes**

Malgré l'adresse directe au symbolisme du passage, l'iconographie de l'entrée ne doit pas être lue séparément de son contexte, c'est à dire le mur est (ouest) et tout l'espace auquel appartient cette ouverture. Inversement, des images dont le poids et la structure symétrique invitent à les placer au centre du mur est, ne sauraient être nécessairement liées à l'entrée, même si, d'habitude, la lecture des cycles commence à l'est.

Citons pour le premier cas le narthex de la crypte de Bačkovo, où la Vierge peinte dans une niche au-dessus de l'entrée dans la nef, appartient, en fait, à la composition du Jugement Dernier (Paradis) . L'église Saint Clément d'Ohrid était à l'origine dédiée à la Vierge Peribleptos et le programme iconographique, tant dans la nef que dans le narthex, en précise le vocable. Les préfigurations vétérotestamentaires de la Vierge, peintes dans le narthex (Buisson Ardent, Porte fermée, Lit de Salomon, Echelle de Jacob, Tabernacle du Témoignage, Temple de Salomon)<sup>76</sup> culminent sur le mur est avec le Stichère de Noël. Ainsi l'hymne adressé au Christ aux vêpres de sa naissance :

Ô Christ, que pouvons nous t'offrir en présent pour être apparu sur terre en notre humanité ? Chacune de tes créatures, en effet, exprime son action de grâce en t'apportant : les Anges, leur chant ... et nous-mêmes, une Mère vierge...

devient, dans l'église de la Vierge à Ohrid, un hommage rendu à la Vierge. Le même hymne, illustré sur le mur est du porche de l'église du monastère de Žiča, occupe la place de l'icône de la fête patronale de l'église : celle-ci est dédiée au Sauveur. La même ambivalence réside dans le thème iconographique de l'Arbre de Jessé, placé au-dessus de l'entrée dans la nef de l'église de la Vierge Pantanassa à Mistra. Ce réseau d'allusions n'est pas sans rappeler le cas de Sainte Sophie<sup>77</sup> ou de l'église Chora à Constantinople, ainsi que de la capitale elle-même.

Dans l'église du monastère Zrze près de Prilep, l'icône de la fête patronale (Transfiguration) est placée sur le mur ouest du narthex, dans la lunette du portail. Au-dessus d'elle se succèdent un registre de la Passion et la Philoxénie d'Abraham sur le tympan d'en haut<sup>78</sup>. On ne saurait séparer l'icône de la Sainte Trinité de l'axe christique des deux registres inférieurs ; pourtant on doit la rapprocher de l'iconographie des zones élevées de l'église, symbolisant le ciel. De même, dans l'église Saint Nicolas Kasnitzi à Kastoria, le mur est du narthex est occupé, au centre, par une composition votive (avec le Kéramion) au-dessus de laquelle se déroule le cycle hagiographique de saint Nicolas ; le tympan supérieur est réservé à la Déisis. On pourrait, certes, considérer la peinture du mur est en entier comme une prière adressée par les fondateurs, à travers l'intercession de saint Nicolas, au Christ d'en haut. Mais la Déisis occupe ici la place de l'iconographie des voûtes<sup>79</sup>, car l'église a toujours été prévue de charpente ; le Christ est figuré ici sous les traits de l'Ancien des Jours.

Les images votives s'adressent à la Déisis ou à l'icône du saint protecteur ; cependant le contexte historique fournit bien des cas – les églises serbes des XIII–XIV<sup>e</sup> siècles en sont le meilleur exemple – où ce dialogue renvoie au fondateur de la dynastie. Siméon Nemanja à Bogorodica Ljeviška est peint sur le tympan de la porte ouest du narthex, entre les fondateurs de l'Eglise et du royaume serbes, saint Sava et Stefan Prvovenčani ; tandis que ceux-ci ont l'attitude habituelle des tableaux votifs, le roi–moine Siméon est représenté en buste, orant. On pourrait invoquer aussi l'ancien exemple de l'église Saint Polyeukte à Constantinople (VI<sup>e</sup> siècle), dont l'entrée était décorée de mosaïques représentant la vision de saint Constantin, sa victoire sur Maxence et son baptême : saint Constantin était invoqué ici non seulement en tant que premier empereur chrétien, mais aussi comme ancêtre de la fondatrice, la princesse Anicia Juliana<sup>80</sup>.

Dans le narthex de l'église du monastère Cozia en Valachie, le mur est compris sur toute sa longueur, les 24 illustrations des strophes de l'Akathiste de l'Annonciation, disposées en deux registres. Cette fois c'est la place qui dévoile la portée de l'image : dans le plus grand monastère valaque de son temps, bâti aux confins du pays, peu de temps après l'option officielle du jeune état roumain pour l'Eglise de l'Orient, l'Akathiste peint juste en face de l'entrée dans l'église équivalait à une profession de foi. Le cycle qui le « prolonge » sur les trois autres parois, c'est la série des Conciles œcuméniques, présentés chronologiquement. Au milieu de cette série (mur ouest), se trouve la vision de saint Pierre d'Alexandrie, scène qui aurait dû être présentée à la suite du premier Concile qui avait condamné l'arianisme ; pourtant la scène est déplacée au centre pour surmonter l'entrée dans l'église. Elle est la seule de toute la série qui représente Jésus et peut être considérée comme appartenant à la catégorie des visions théophaniques. De plus, en bas de l'image on voit Arius avalé par un monstre : vision théophanique et châtement sont placés au-dessus de la porte. Connotations eucharistiques, valeur dogmatique et rappel au Jugement Dernier : ces trois directions d'interprétation joignent les autres thèmes de ce narthex, le présentant en entier comme un unique seuil.

## E. Icônes latérales

Les icônes peintes d'un côté et de l'autre de l'entrée ont un statut différent, vu la hiérarchie de la verticale et de l'unique par rapport au double. Le répertoire iconographique plus riche en est témoin, quoique restreint à un unique thème : le guidage (protection).

Déjà les témoins connus avant la période iconoclaste semblent esquisser ce répertoire. La *Vie* de saint Onuphre, rédigée vers le VII<sup>e</sup> siècle, fait mention d'une icône de la Vierge à l'Enfant placée à l'entrée de l'église, à une hauteur accessible à un enfant. Sur l'un des montants de la porte de l'église déjà mentionnée d'Alahan Manastiri on peut voir l'archange Michel terrassant un démon<sup>81</sup>. Le pape Jean VII, grec d'origine (705-707), avait fait décorer l'église Santa Maria Antiqua de Rome de fresques dont aujourd'hui ne subsistent que des fragments, parmi lesquels les images près de la porte principale (du *Forum*) et de la porte menant au Palatin (vers le *palatium sacrum*). Les deux portes ont les mêmes sujets : la Descente en Enfer et la Vierge protectrice du donateur<sup>82</sup>.

Les icônes du Christ et de la Vierge, placées symétriquement à l'entrée<sup>83</sup>, sont parfois à retrouver dans la nef, du côté du sanctuaire et sur l'iconostase, auprès des portes centrales. L'exemple de Chora fournit un témoin pour les compositions votives, où le donateur, accompagné ou non par un saint protecteur, présente sa prière ou la maquette de l'église au Christ ou à la Vierge (**photo 9**).

C'est toujours au Christ qu'on doit rapprocher les croix (**photo 10**) peintes à l'entrée de l'église ou de toute maison. « An entrance way, whether to the body of the church, or to the sanctuary, was a strategic position for placing an apotropaic sign »<sup>84</sup>; Svetozar Radojčić a d'ailleurs rapproché cette usance au sang de l'Agneau pascal immolé sur le seuil<sup>85</sup>. Malgré le fait que le pouvoir prophylactique de la croix soit invoqué dès les premiers siècles chrétiens, les monuments où la présence de la croix à l'entrée ne représente plus une invocation impériale, mais bien un signe de protection, ne datent, paraît-il, que du XII<sup>e</sup> siècle<sup>86</sup>.

Le même rôle de protection est assumé par les saints placés d'un côté et de l'autre de la porte de l'église : les apôtres Pierre et Paul à Chora, les évangélistes à Saint Marc de Venise (nommés dans l'inscription « sentinelles de l'église ») et surtout, le plus souvent, les archanges Michel et Gabriel, peints sur le mur est ou ouest, près de la porte<sup>87</sup>. C'est un chérubin qui est d'habitude peint sur les portes du Paradis (Gen. 3, 24) dans le Jugement Dernier (**photo 11**) et c'est le cycle de l'archange Michel qui figure sur certaines portes d'églises<sup>88</sup> ; le verset 7 du psaume 23 est associé par saint Clément d'Ohrid, à la suite de saint Théodore de Stoudion, aux archanges Michel et Gabriel :

Réjouissez-vous, médiateurs flamboyants pour tous ceux qui sont sous votre patronage : les uns conduits de la porte de la mort vers l'enfer, les autres dans la joie de la résurrection, triomphant de pouvoirs des Limbes où on entend : ouvrez vos portes, ô princes, pour que le Roi de Gloire y entre!<sup>89</sup>

La présence des deux archanges peints symétriquement auprès de la porte (**photo 12**), mentionnée déjà par Manuel Philès au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>90</sup>, semble être devancée par la tradition iconographique qui présente l'archange Michel seul : à l'exemple de l'église d'Alahan Manastiri ajoutons le cas de Sainte Sophie de Thessalonique qui reprenait, paraît-il, la disposition iconographique de la Grande Eglise, où vers 1200 Nicetas Choniates avait vu dans le narthex une mosaïque de l'archange protégeant

l'entrée<sup>91</sup>. La grande tradition byzantine fit des deux anges gardiens de la porte un trait constant le long des siècles, trait dans lequel il est à retrouver une multitude de motifs appartenant à la tradition universelle. La polarité suggérée par leurs fonctions, militaire de saint Michel (avec le glaive) et diaconale (avec le calice) de saint Gabriel, reconstitue le symbolisme de la gauche (rigueur) et de la droite (pitié), ainsi que l'ambivalence de la porte.

A la même fonction angélique sont appelées les deux diaconesses Barbe et Nédélia à Boiana, le rôle de ces religieuses étant, lors des offices, de surveiller l'accès dans l'église<sup>92</sup>.

L'ange s'adressant à saint Pacôme de l'église de Zrze introduit une autre catégorie thématique : l'entrée dans la vraie vie chrétienne, monacale (règle de saint Pacôme) et de pénitence – car de l'autre côté de la porte est peinte sainte Marie l'Égyptienne. Les images de la sainte femme recevant la communion de la main de saint Zosime semblent remonter au IX<sup>e</sup> siècle à Constantinople, mais leur association avec la zone de l'entrée peut être justifiée, à notre avis, par la cristallisation des offices du *Triodion*, si apparentés à la fonction préparatoire du narthex<sup>93</sup>:

Sainte qui portes maintenant ta prière suppliante à la Mère de Dieu Miséricordieuse – par ton intercession, ouvre moi les portes divines.

Tu as émerveillé de ta vie étrangère tous les ordres des anges et les assemblées des hommes – en menant une existence qui niait la matière et surmontait la nature – tu marchais avec des pieds immatériels, Marie, et traversais le Jourdain.

(Grand Canon de Pâques, grandes complies de mercredi, 3<sup>e</sup> ode et de jeudi, 9<sup>e</sup> ode)

L'invocation de sainte Marie l'Égyptienne dans le Canon entonné au début et au milieu du Carême, montrent sa pénitence qui mène à la communion (suivie de la mort) le jour du Jeudi Saint et à la traversée du Jourdain – métaphore du passage vers l'*au-delà* – comme le modèle par excellence de la voie chrétienne. Ce guidage – fonction angélique – devient le thème constant de l'entrée dans les ensembles tardifs : parabole de l'unicorne<sup>94</sup> et Jonas avalé par la baleine (**photo 13**), ainsi que sainte Marie l'Égyptienne sont le répertoire préféré pour l'embrasement de la porte dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Il est possible que ce choix eût déterminé l'avancement des icônes des anges vers la nef (piliers, porte entre la nef et le narthex), mais cette hypothèse ne saurait être vérifiée tant que l'étude des

ensembles réalisés sous la Turcocratie (XV-XVI<sup>e</sup> siècles) n'y apporte plus d'informations.

Le statut d'espace introductif du narthex, statut qui le rend pareil au seuil de la vie (baptême) et de la vie éternelle (fonction funéraire), favorise les images de la *traversée*, comme le Baptême de Jésus, thème courant dans les *narthika* de Macédoine, sainte Marie l'Égyptienne, Jonas avalé par la baleine, « les âmes des droits dans la main de Dieu » (Sagesse de Salomon 3, 1-2; passage lu aux vêpres des saints), parabole de l'unicorne, la Fontaine de Vie, saint Christophe<sup>95</sup>. Ces thèmes rappelant tous la séparation des eaux, marquent le commencement du monde harmonisé :

Dieu a dit : qu'il soit une étendue entre les eaux (...)

Dieu a nommé l'étendue ciel. (Gen.1, 6 et 8)

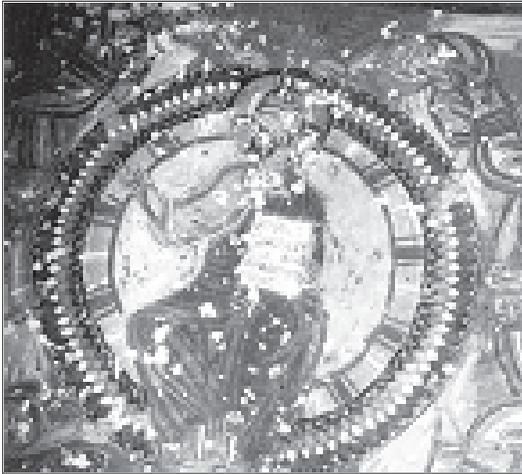
C'est dans ce commencement qu'il faut chercher les sources profondes de l'iconographie de l'entrée<sup>96</sup>.

Le message de l'iconographie de l'entrée puise dans une ancienne et vaste tradition universelle, se rattachant au symbolisme fondamental du passage. L'héritage chrétien et iconophile le rend conforme au verset évangélique « Je suis la Porte » (Jn. 10, 9) .

L'étude de l'iconographie de l'entrée ne peut pas être séparée de l'étude de l'ensemble iconographique de l'église. Apparemment restreint, le répertoire des images est enrichi par le contexte iconographique qui, puisant sur la valeur symbolique des points cardinaux, focalise le regard et la pensée vers la porte est.

## L'ICONOGRAPHIE DE L'ENTREE

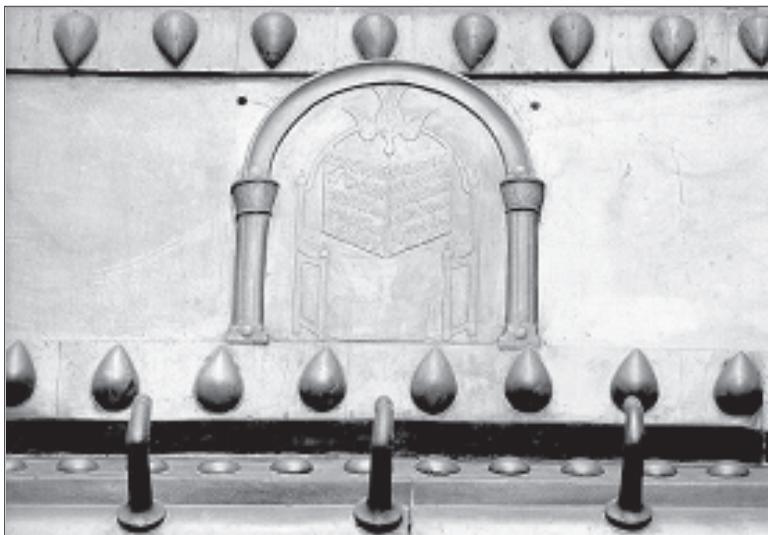
1. Cappadoce, Kokar Kilise, voûte de la nef : le Christ et quatre anges



2. Constantinople, Sainte Sophie, narthex est : Déisis



3. Constantinople, Sainte Sophie, narthex est : Hétimasie



4. Alahan Manastiri, reliefs de la porte : vision d'Ezéchiel et archange Michel



5. Venise, Saint Marc, portail nord : *translatio* des reliques de saint Marc



6. Constantinople, église Chora, exonarthex ouest : Vierge Blachernitissa



7. Constantinople, église Chora, exonarthex est : le Christ



8. Venise, Saint Marc, mosaïque au-dessus de la porte ouest : Déisis avec saint Marc



9. Constantinople, église Chora, narthex est : le Christ avec le fondateur



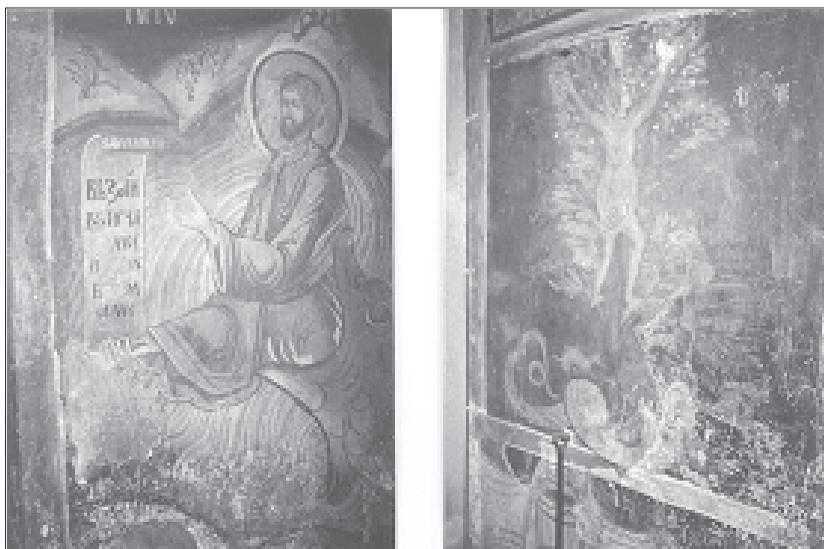
10. Curtea de Argeş, Saint Nicolas, prothèse : croix fleurie



11. Torcello, nef ouest : Jugement Dernier (détail : portes du Paradis)



13. Cozia, embrasement de la porte du narthex : Jonas avalé par la baleine et parabole de l'unicorne



12. Lesnovo, parois est du narthex



## NOTES

- 1 Saint MAXIME le CONFESSEUR, « Mystagogie » chap. II, in *Irenikon* 13, 1936, p. 717 (trad. M. Lot-Borodine).
- 2 Depuis la triple enceinte druidique au légendaire palais de Poséidon en Atlantide, au temple égyptien et à celui de Jérusalem, les trois enceintes successives, tracées autour d'un point central ou le long d'un axe, marquent autant des états, décrits dans toutes les traditions comme autant de mondes différents. GUENON, R., « La triple enceinte druidique », in *Symboles de la science sacrée*<sup>2</sup>, Gallimard, Paris, 1962, p. 83-84.
- 3 BURCKHARDT, T., « Fondements de l'art chrétien », in *Principes et méthodes de l'art sacré*<sup>2</sup>, Dervy, Paris, 1995, p.65-66.
- 4 STANILOAIE, pr. D., « Locașul bisericesc propriu-zis, Cerul pe pământ sau centrul liturgic al Creației », in *Mitropolia Banatului*, 1981, 4-6, p. 289 et 292.
- 5 Saint MAXIME le CONFESSEUR, *op.cit.*, chap. IV, p. 719.
- 6 Vu la structure de la liturgie : BORNERT, R., *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie*, Institut Français d'Etudes Byzantines, Paris 1966, p. 70, 106-107 etc. ; TAFT, R., *The Great Entrance . A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Orientalia Christiana Analecta 200, Rome 1975, p. 14 sq. Déjà saint Grégoire le Thaumaturge indiquait le narthex comme lieu de retraite des catéchumènes : CABROL, F., LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, Paris 1920, 12.1, n.8/p. 889.
- 7 STRUBE, Chr., *Die Westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1973, p. 159 et 165; MATHEWS, Th., *Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, The Pennsylvania State University Press, 1971, p. 4-5.
- 8 Sf. SIMEON, arhiepiscopul Tesalonicului, *Tratat asupra tuturor dogmelor...*, ed. Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, 2002, chap. 154, p. 186.
- 9 Les citations sont extraites de la *Bible de Jérusalem*, Cerf, Paris 1988.
- 10 Traductions françaises du *Triodion* et des *Ménées* de la Diaconie apostolique de France.
- 11 FLORENSKY, pr. P., *Iconostasul*, Anastasia, București 1994, p. 154.
- 12 Même si, au même niveau, les passages sont multiples, ils sont toujours au nombre impair (3 ou 5).
- 13 GUENON, R., « Les gardiens de la Terre Sainte », in *op.cit.*, p. 93.
- 14 Saint DENYS l'AREOPAGITE, *Hiérarchie céleste* XIII, 4, in *Sources Chrétiennes* 58, Paris 1958, p. 159 (trad. M. de Gandillac).
- 15 COOMARASWAMI, A.K., « Symplegades », in *Selected Papers, I. Traditional Art and Symbolism*, Princeton University Press, p. 543.
- 16 Le mur séparant la nef du narthex des églises byzantines était massif, réservant au milieu un passage étroit. Ses portes qui, à l'origine, bloquaient l'accès des catéchumènes aux saints mystères liturgiques sont disparues dès

l'extinction du catéchuménat. Au Moyen Age tardif (XVI<sup>e</sup> siècle, en Valachie), apparaît la tendance d'ouvrir des arcades dans cette muraille et vers le XIX<sup>e</sup> siècle la distinction nef-narthex est de moins en moins évidente. La barrière de l'autel connaît une évolution inverse, du *cancellum* au *templon* byzantin et à l'iconostase médiévale, qui dès le XVI<sup>e</sup> siècle en Russie, gagne en hauteur et en massivité. Le XIX<sup>e</sup> siècle offre souvent aux zones opaques (sculpture) plus d'espace qu'aux fenêtres (icônes). « Il y a une correspondance bien significative entre la perte de l'art sacré et celle de l'anagogie (...) ; il en est ainsi parce que les deux éléments, la science anagogique comme l'art symbolique sont essentiellement en rapport avec l'intellectualité pure ». SCHUON, Fr., *Principes et critères de l'art universel*<sup>2</sup>, Archè, Milan 1979, p. 70.

17 WALTER, Chr., « Further Notes on the Deësis », in *Revue des Etudes Byzantines* 28, 1970, p. 176 et 179-180 : « We may note that generally this programme is the same for the screen and for the sanctuary. Thus the Annunciation was an appropriate theme for both (...). The Great Deësis becomes the essential theme of the chancel screen. »

18 Le *templon*, quoiqu'en pierre, est toujours une structure ajoutée, qui ne fait pas partie de l'édifice proprement-dit. Pour les sujets « triomphants » et imprégnés d'allusions dogmatiques de l'arc de triomphe à Santa Maria Maggiore de Rome (après 431), v. LAZAREV, V.N., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 48-49.

19 Eglises Saint Georges Diassoritis-Naxos, Kurbinovo, Panagia Mavriotissa et Taxiarches à Kastoria, Staro Nagoricino. Fiches des monuments et sources bibliographiques dans l'annexe.

20 Avant la liturgie, ces portes restent fermées, comme celles du Paradis après la chute; elles s'ouvrent juste avant la liturgie, avec la grande doxologie, car « vous verrez le ciel ouvert et les anges de Dieu monter et descendre au-dessus du Fils de l'homme » (Jn. 1,51). Pour le symbolisme liturgique de l'ouverture des portes de l'iconostase, observée dans la liturgie dominicale au moins du XIV<sup>e</sup> siècle, v. VINTILESCU, pr.V., *Liturghierul explicat*<sup>2</sup>, IBMBOR, București 1998, p. 179.

21 Pour l'ancienne iconographie des portes de l'église, voir HJORT, Ø., « 'Except on Doors' : Reflection on a curious Passage in the Letter from Hypatios of Ephesus to Julian of Atramyttion », in *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton University Press, 1995, p. 615-622; FRAZER, L.E., « Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy », in *Dumbarton Oaks Papers*, 27, 1973, p. 145-162.

22 COOMARASWAMI, A.K., « The Symbolism of the Dome », in *op.cit.*, p. 441 et n. 43.

23 « Tels des gardes rendant hommage à l'effigie de leur souverain ». DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, p. 22.

- 24 EADEM, « Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin », in *L'Information d'Histoire de l'Art*, X, 1965, no.5, p. 189-190.
- 25 « Non sans allusion aux séraphins du Temple de Moïse ». DUFRENNE, S., *Les programmes... de Mistra*, loc. cit.
- 26 GRABAR, A., « Imago clipeata »<sup>2</sup>, in *L'art à la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Collège de France, Paris 1968, t.I, p. 608 sq.
- 27 JENKINS, R.J.H., MANGO, C., « The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius », in *Dumbarton Oaks Papers* 9-10, 1955-1956, p. 132-133. Les auteurs identifient l'église avec celle de la Vierge « du Phare » ; antérieurement elle était considérée comme la « Néa » de Basile I ou Notre Dame Hodigitria (GRABAR, A., *L'Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Collège de France, Paris 1957, p. 184).
- 28 Ps.118/117, 22. GUENON, R., « La pierre angulaire », in *op.cit.*, p. 260-273, citant le commentaire de A.K. Coomaraswami.
- 29 DUFRENNE, S., « Les programmes des coupoles... », p. 195.
- 30 Saint DENYS L'AREOPAGITE, *op. cit.*, III, 2, p. 89-90.
- 31 Les portes menant à la nef étaient αἱ βασιλικαὶ (μεγάλα, ὠραῖα) πύλαι, tandis que celles du sanctuaire étaient τὰ ἅγια θυρῶα. Ἡ ὠραία πύλη (au singulier) était une porte extérieure de Sainte Sophie de Constantinople. STRUBE, Chr., *op. cit.* p. 40 (d'après le *Livre de Cérémonies*) ; TAYLOR, S.M., « The Gate of the Temple called 'The Beautiful' (Acts 3 : 2,10) », in *Revue biblique*, 106, 1999, p. 561-562.
- 32 BURCKHARDT, T., « 'Je suis la Porte'. Considérations sur l'iconographie du portail d'église roman », in *op.cit.*, p.108 sq ; GRABAR, A., « Byzance, symbolisme cosmique et monuments religieux »<sup>2</sup>, in *L'art à la fin...*, II, p. 71-72.
- 33 SCHMITT, R., « 'Der König sitzt im Tor': Überlegungen zum Stadttor als Ort herrschaftlicher Repräsentation im Alten Testament », in *Ugarit Forschungen*, 32, 2000, p. 475 sq.
- 34 Rappelons le fait que la nécessité de placer le Jugement Dernier dans les zones ouest de l'église, c'est à dire à la fin des temps, a relié ce thème à celui de la porte, comme dans le cas de nombreux portails en Occident ou en Orient.
- 35 HAMIDOVIĆ, D., « 'Les portes de justice' et 'la porte de YHWH' dans le Psaume 118, 19-20 », in *Biblica*, 81, 2000, p. 542-543.
- 36 MARTIMORT, A.G., *Les Signes de la Nouvelle Alliance*, Paris 1959, p. 138.
- 37 Saint CYRILLE DE JERUSALEM, *Cathéchèses mystagogiques* I, 2, in *Sources Chrétiennes* 126 bis, Cerf, Paris 1988, p.85 (trad. P.Paris) ; *L'initiation chrétienne*, textes choisis et présentés par HAMMAN, A.G., Desclée de Brouwer, 1980, p. 32.
- 38 Que saint Jean Chrysostome recommande répéter chaque fois qu'on entre dans sa propre maison.

- 39 Jusque de nos jours, l'office des vêpres – début de la journée liturgique – commence par les sept prières secrètes, lues par le prêtre dans la nef, devant les portes fermées de l'autel. VINTILESCU, pr. V., *op. cit.*, p. 44 sq.
- 40 «...Que l'entrée des saints anges accompagne notre entrée...». TAFT, R., « The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a Twelfth-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 », in *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Variorum Reprint London 1995, I, p. 284-285 et II, p. 99-100 (le manuscrit reproduit l'*ordo* liturgique du XI<sup>e</sup> siècle, p. 98) ; BORNERT, R., *op. cit.*, p. 106 sq.
- 41 MATHEWS, Th., *op. cit.*, p.140-141 et 145 (citant le *Livre des Cérémonies*).
- 42 Saint MAXIME le CONFESSEUR, *op. cit.*, chap. IX, in *Irenikon* 14, 1937, p. 445 et chap. XXIV, in *Irenikon* 15, 1938, p. 277.
- 43 CORMACK, R., « Patronage and New Programs of Byzantine Iconography », in *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, Variorum Reprint, London 1989, p. 623.
- 44 GRABAR, A., *L'iconoclasme*, p.239-240 et 192; ȘTEFĂNESCU, I.D., « Sur la mosaïque de la porte impériale à Sainte Sophie de Constantinople », in *Byzantion* IX, 1934, fasc. 2, p. 518 sq. ; DÖLGER, Fr., « Justinian's Engel an der Kaisertür der Hl. Sophia », in *Byzantion* X, 1935, fasc 1, p. 1-4.
- 45 « Si la pénitence est le commencement de cette voie [i.e. de la voie de l'union avec Dieu, n.n.], 'la porte de la grâce', cela ne veut pas dire qu'elle soit un moment transitoire, une étape à dépasser (...), c'est un état qui doit durer toujours (...), une deuxième régénération accordée par Dieu après le baptême ». LOSSKY, Vl., *Théologie mystique de l'Église de l'Orient*, Aubier-Montaigne, Paris 1944, p. 201-202, citant saint Isaac le Syrien et saint Jean Climaque.
- 46 GRABAR, A., *L'iconoclasme*, p.132 sq. Le remplacement par Léon III est récemment mis en doute par AUZEPY, M. F., « La destruction de l'icône du Christ de la Chalçè de Léon III : propagande ou réalité ? », in *Byzantion* 60, 1990, p. 445-492.
- 47 Sfântul IOAN DAMASCHIN, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*<sup>2</sup>, IBMBOR București 1998, p.170, 186 etc (trad. pr. D. Fecioru). Le prestige de l'icône du Christ à Chalçè était tel, que l'épithète ὁ χαλκήτης accompagne les représentations du Christ à Chora ou Boïana, probablement sans rapport avec le type iconographique, mais rappelant la fonction de l'image.
- 48 La tradition conciliaire témoigne de la « consuetudine [ liturgico, n.n.] di porre il libro dei Vangeli in trono a significare la presenza di Cristo stesso – il Δόγος di Signore » ; le texte écrit peut devenir élément iconographique ; l'autorité de la codification verbale (de la loi suprême) appartient à l'empereur et à Christ ; le texte peut fonctionner comme les reliques (miracle de sainte Euphémie) ou les icônes. CAVALLLO, G., « Testo e immagine : una frontiera ambigua », in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo XLI, 1993, Spoleto 1994, p. 32-60.

- 49 MILLET, G., *La Dalmatique de Vatican. Les élus : images et croyances*, Presses  
Universitaires de France, Paris 1945, p. 39.
- 50 KITZINGER, E., *Il culto delle imagini: l'arte bizantina dal cristianesimo delle  
origini all'Iconoclastia?*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 30-32.
- 51 Le rite de la consécration et de la dédicace d'une église mentionnait  
explicitement, au moins dès le VII<sup>e</sup> siècle la similitude avec le rite baptismal :  
RUGGIERI, S.J.V., « Consacrazione e dedicazione di chiesa secondo il  
'Barberinianus graecus 336' », in *Orientalia Cristiana Periodica*, 54, 1988,  
fasc.1, p. 88 (l.137) et 96.
- 52 Voir p. ex. SPIESER, J.-M., « Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions  
historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique », in *Travaux et  
mémoires*, 5, Paris 1973, cat. 13-14, 20, 22 etc. et *Travaux et mémoires* 7,  
Paris 1979, cat. 6.
- 53 THIERRY, N., « Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri en Isaurie »,  
in *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1962, p.43.
- 54 Christ du Jugement Dernier (sans intercesseurs): Métropole de Mistra  
(Hétimasie à l'ouest), Kalotino (avec Hétimasie).
- 55 Déisis du Jugement Dernier: Panagia Halkeon–Thessalonique, Mileševa,  
Saint Nicolas–Curtea de Argeș (?; variante votive). Déisis isolée : Métropole  
Taxiarches–Kastoria, Saint Georges Diassoritis–Naxos, Saint Marc–Venise,  
Sainte Sophie–Trébizonde.
- 56 Le Christ bénissant : Hosios Lukas–Phocide, Sainte Sophie–Ohrid, Néa Moni–  
Chios, Sopočani, Bogorodica Ljeviška–Prizren, Chora–Constantinople,  
Dečani.
- 57 Jésus Anapeson: Pantanassa–Mistra, Vatopedi–Athos. Icônes  
ἄχειροποιήται: Mandylion à Sainte Sophie–Ohrid, Kéramion à Saint Nicolas  
Kasnitz–Kastoria. Pour les icônes de Jésus Anapeson surmontant l'entrée,  
v. GLICHITCH, A., *Iconographie du Christ Emmanuel. Origine et  
développement jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat à l'Université Paris I  
Panthéon–Sorbonne (coord. J.P. Sodini), 1990, p.164-165.
- 58 KITZINGER, E., *op.cit.*, p. 42-43.
- 59 « Réjouis-toi, celle qui ouvres les portes du Paradis », « porte du vénérable  
mystère », « porte du salut ».
- 60 CUTLER, A., *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine  
Iconography*, The Pennsylvania State University, 1975, p. 116.
- 61 GRABAR, A., *L'iconoclasme*, p. 185. L'image est identifiée par l'épigramme  
reproduite dans *l'Anthologie Palatine* : « au dessus de l'entrée, comme une  
porte divine/ est peinte et veille la Vierge ».
- 62 Icônes de la Vierge sur les portes de Jérusalem (Rameaux) ou sur les portes  
du ciel (Baptême) à Peribleptos–Mistra ; sur les portes de Jérusalem à Chora.  
CUTLER, A., *op. cit.* n. 34, p. 116-117.
- 63 FROLOW, A., « La dédicace de Constantinople », in *Revue de l'Histoire des  
Religions*, 27, 1944, p.89 sq., qui rappelle que la Grande Eglise, quoique

- consacrée au Christ, portait sur ses sceaux, dès le X<sup>e</sup> siècle, l'image de la Vierge seule (p.92).
- 64 « Life of St. Mary of Egypt » (trad. M. Kouli), in *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, éd. A.-M. Talbot, Dumbarton Oaks 1996, §23 et n.49.
- 65 Vierge orante, seule: église de la Dormition–Nicée, Santa Maria Assunta–Torcello, Studenica (église de la Vierge) ; Vierge orante, à l'Enfant : Chora–Constantinople, Ravanica.
- 66 UNDERWOOD, P.A., *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p. 39.
- 67 Hodigitria à Bačkovo, Panagia Krena–Chios, Boïana, Bogorodica Ljeviška–Prizren, Peć, Donja Kamenica, Métropole–Kastoria ; Vierge de Tendresse à Soghanlè–Cappadoce ; Vierge trônant à l'église des Saints Apôtres–Thessalonique. Théotokos au-dessus de l'entrée des églises de Cappadoce: THIERRY, N., « La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne » , in *Zograf* 10, 1979, p. 63-64.
- 68 MANGO, C., *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*<sup>2</sup>, University of Toronto Press, 1993, p.41 ( THEODORET, *Historia religiosa*).
- 69 Saint JEAN DAMASCENE, *op.cit.* p. 190.
- 70 RUGGIERI, S.J.V., *op.cit.*, I.44 et 68-70, p. 94-95.
- 71 Saint SIMEON DE THESSALONIQUE, *op.cit.*, chap. 128.
- 72 Déisis avec saint patron à la place du Précurseur: Kurbinovo, Saint Marc–Venise, Saint Nicolas–Curtea de Argeş.
- 73 Icône du saint patron de l'église : Saint Nicolas Kasnitzi–Kastoria, Lesnovo, Kremikovci. Pour les mosaïques de l'église Saint Jean *Petra* à Constantinople (saint Jean au-dessus de l'entrée extérieure et le Christ  $\Pi\acute{\epsilon}\tau\alpha$  siégeant), v. MALAMUT, E., « Le monastère Saint Jean Prodrome de Pétra à Constantinople », in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris 2001, p. 219-233.
- 74 TOMEKOVIĆ, S., « La répercussion du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du XII<sup>e</sup> siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse » in *Zograf* 12, 1981, p. 25-42.
- 75 GABELIĆ, S., *Lesnovo*, Stubovi Kulture, Belgrade 1998, pl. I et fig. 35.
- 76 BABIĆ, G., « Le symbolisme de la 'Porte fermée' à Saint Clément d'Ohrid », in *Synthronon*, Paris 1968, p. 145-151.
- 77 *Supra*, n.63.
- 78 Le registre de la Passion fait place au milieu à la scène de la Communion des apôtres qui, selon Z. IVKOVIĆ, remplace la Cène.
- 79 Déisis sur la vouûte du narthex à l'église de la Dormition à Nicée. MANGO, C., « The Date of the narthex mosaics of the Church of the Dormition at Nicea », in *Dumbarton Oaks Papers*, XIII 1959, p. 246.
- 80 MILNER, Chr., « The image of the rightful ruler: Anicia Juliana's Constantine mosaics in the church of Hagios Polyeuktos », in *New Constantines : the*

- Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries*, Variorum Reprint, London 1994, p.73-81. Les images sont connues par une épigramme reproduite par *Anthologia Palatina* (1,10) conformément à laquelle la place qui leur est assignée est la αὐλή (« vestibule »).
- 81 *Supra*, n. 53.
- 82 NORDHAGEN, P.J., « The 'Harrowing of Hell' as imperial iconography. A note on its earliest use », in *Byzantinische Zeitschrift*, 1982, Heft 2, p. 345 sq.
- 83 Exonarthex à Chora.
- 84 WALTER, Chr., « IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross », in *Revue des Etudes Byzantines*, 55, 1997, p. 209.
- 85 RADOJČIĆ, S., « Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века », in *Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа*, (recueil pour V.I.Lazarev), Moscou 1973, p. 324.
- 86 WALTER, Chr., « IC XC NI KA... », p. 210.
- 87 Cozia, Dečani, Lesnovo, Bačkovo, Kastoria–Métropole.
- 88 FRASER, L.E., *op. cit.*, p. 159.
- 89 TATIĆ-DJURIĆ, M., « Les archanges gardiens de porte à Dečani », in *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, Symposium Dečani, Belgrade 1989, p.365 (trad. M.T-D!) et 366.
- 90 *Ibid*, n. 20.
- 91 DÖLGER, Fr., *op. cit.*, n.1, p.1 ; DARROUZES, J., « Sainte Sophie de Thessalonique d'après un rituel », in *Revue des Etudes Byzantines*, 34, 1976, p.61, l. 5-8.
- 92 GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p.125.
- 93 Le caractère pré-baptismal et catéchétique du Carême devient, après l'icônoclisme, plutôt pénitentiel. Description des icônes de la Vierge et de sainte Marie l'Egyptienne à Sainte Sophie de Constantinople, dans CIGAAR, K.N., « Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais », in *Revue des Etudes Byzantines*, 34, 1976, p.219.
- 94 DER NERSESSIAN, S., *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, p.67-8.
- 95 GEROV, G., « Das Wasser als Grenze », in *Art Studies Quarterly/Проблеми на изкуството*, 35, 2002, 1, p.31-40 (en bulgare) et rés. all. p. 64. L'auteur inclut dans cette catégorie « les miracles par l'eau » (à Protaton) qui, pour ne pas être familiers à cet espace, n'en sont pas moins explicitement liés au *Pentikostarion* – profonde et rare thématique du narthex.
- 96 « Car l'édifice de l'église et sa forme, les objets et les actions qu'on accomplit là-dedans ne sont pas de simples symboles, comme si c'étaient des images de quelques actions spirituelles séparées, mais bien les moyens sensibles par lesquels ces actions-là sont accomplies, étant remplis et traversés par elles. » STANILOAIE, pr. D., *op.cit.*, p.294.

## ANNEXE : DOSSIERS DES MONUMENTS

Au cas des monuments refaits ou décorés en étapes, les datations mentionnées concernent les zones décrites.

**BAČKOVO**, Vierge, milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

Lunette sur le portail est du narthex de l'église supérieure: Hodigitria. Latéralement : archanges Michel et Gabriel, Pierre et Paul. Au-dessus la Vision d'Ezéchiel. Mur ouest du narthex : Sainte Face.

Crypte, niche au-dessus de la porte est du narthex : Vierge seule, trônant, avec deux anges tenant une draperie derrière elle (appartient à la composition du Jugement Dernier, qui couvre tout l'espace du narthex).

Tympan de la porte extérieure (XIV<sup>e</sup> siècle) : Hodigitria.

GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p.55-84 et 282-283.

**BOIANA**, Saints Nicolas et Pantéléimon, deuxième couche de peinture 1259.

Mur est du narthex, lunette du portail : Hodigitria (inscription « Zastupnica » ) ; au-dessus : la main de Dieu. Latéralement : Christ Χαλκήτης et un hiérarche. Mur ouest du narthex, près de la porte : saintes Barbe et Nédélia, diaconesses, orantes.

GRABAR, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p.88-91 et 117-163.

**CHIOS**, Néa Moni, XI<sup>e</sup> siècle.

Narthex est: le Christ Pantocrator.

STRZYGOWSKI, J., « Nea Moni auf Chios », in *Byzantinische Zeitschrift* 5, 1896, p.140-157.

**CHIOS**, Panagia Krena, fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Lunette au-dessus du passage menant à la nef : Vierge tenant des deux mains l'Enfant endormi. Mur est au-dessus de la lunette : Déisis avec le Christ peint dans le cadre d'une icône, entre saint Jean Evangéliste et saint Eustache (?), patron du fondateur.

PENNAS, Ch., « An unusual Deisis in the narthex of Panagia Krena, Chios », in *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, s. 4, tome 17, 1993-1994, Athènes 1994, p.193-194.

**CONSTANTINOPLE**, église Chora (Kahrié Djami), Sauveur et Vierge (?), ~1321.

Tympan est de l'esonarthex : le Christ trônant, avec le fondateur. A gauche et à droite, saints Paul et Pierre. Côté sud de la porte : le Christ Χαλκήτης avec une fondatrice et la Vierge. Tympan est de l'exonarthex : le Christ bénissant (ή χώρα τῶν ζώντων). A gauche et à droite de la porte, icônes du Christ et de la Vierge. Tympan ouest de l'exonarthex : la Vierge Blachernitissa (ή χώρα τοῦ ἀχωρήτου).

UNDERWOOD, P.A., *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p.39.

**COZIA**, Trinité, ~1390-1391.

Mur est du narthex : Akathiste de l'Annonciation ; près de la porte : archanges Michel et Gabriel. Mur ouest du narthex : Vision de saint Pierre d'Alexandrie dans la série des Conciles Œcuméniques ; Jonas et la parabole de l'unicorne sur les montants de la porte (repeints).

BARBU, D., *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Meridiane, București 1986, p.56-71.

**CURTEA DE ARGÈȘ**, Saint Nicolas, vers 1364.

Tympan est du narthex : Déisis avec saint Nicolas à la place de saint Jean et prince fondateur agenouillé (du Jugement Dernier ?). Sainte Marie l'Egyptienne et Zosime sur les montants de la porte (repeints).

BARBU, D., *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Meridiane, București 1986, p.37 et 18-21.

**DEČANI**, Pantocrator, deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

Narthex est: Vierge et le Christ au nord et sud de la porte; au-dessus: le Pantocrator et les fondateurs.

*Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrade 1989.

**DONJA KAMENICA**, Vierge, deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

Mur est du narthex, lunette au-dessus du portail: Vierge Hodigitria ; latéralement : archange Michel, la glaive levée et saint Procope en guerrier.

ŽIVKOVIĆ, B. et COROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, M., *Donja Kamenica. Les dessins des fresques*, Belgrade 1987.

**KASTORIA**, Saint Nicolas tou Kasniti, deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

Arc de triomphe : Annonciation et Mandylion au centre. Tympan est de la nef, sous la charpente : Déisis. Nef ouest : inscription votive au-dessus l'entrée. Narthex, tympan est : icône de saint Nicolas; au dessus: registre d'images avec Kéramion et fondateurs, Vie de saint Nicolas. Tympan est du narthex, sous la charpente: Déisis avec l'Ancien des Jours.

PELEKANIDIS, S. et CHATZIDAKIS, M., *Kastoria*, Melissa, Athènes 1984, p.50-65.

**KASTORIA**, Panagia Mavriotissa, 1259-1264.

Annonciation en haut de l'abside. Jugement Dernier sur le mur est du narthex.

PELEKANIDIS, S. et CHATZIDAKIS, M., *Kastoria*, Melissa, Athènes 1984, p.66-83.

**KASTORIA**, Métropole Taxiarches, première couche de peinture X<sup>e</sup> siècle ; deuxième couche 1359-1360.

Désis surmontant l'entrée du côté du narthex, mur est (première couche). Annonciation en haut de l'abside, avec Mandylion inclus ; inscription dédicatoire surmontant l'entrée, du côté de la nef ; Vierge entre Côme et Damien, narthex ouest ; Hodigitria (inscription « Glykophilousa ») et archanges : façade ouest de l'église (deuxième couche) .

PELEKANIDIS, S. et CHATZIDAKIS, M., *Kastoria*, Melissa, Athènes 1984, p.92-105.

**KURBINOVO**, Saint Georges, 1191.

Vision d'Ezéchiel (le Christ en mandorle, entre séraphins et archanges) en haut du mur ouest de la nef ; Annonciation sur l'arc de triomphe. Façade ouest, au-dessus de l'entrée : Désis avec saint Georges à la place du Précurseur.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl 6a et 6b.

**LESNOVO**, Archange Michel, ~1346, narthex ajouté et peint 1349.

Face ouest des piliers est de la nef : Annonciation ; porte ouest de la nef, latéralement : apôtres Pierre et Paul et à l'intérieur : Prokhor Pčinski et Joachim Osogovski ; montants intérieurs de la porte sud de la nef : sainte Marie l'Égyptienne et Zosime. Tableau votif dans la nef : le fondateur soutient la maquette de l'église, dont le tympan au-dessus de la porte contient une image de l'archange Michel. Même formule dans la scène de la guérison du lépreux par l'archange (nef). Pendentifs du narthex (Sources de sagesse des Pères de l'Église) : saint Jean Chrysostome auprès duquel est peinte une église dont le tympan au-dessus de la porte figure la Vierge. Mur est du narthex : icône de l'archange à cheval. Latéralement : archanges Michel et Gabriel.

GABELIĆ, S., *Lesnovo*, Stubovi Kulture, Belgrade 1998.

**MILEŠEVA**, Ascension, XIII<sup>e</sup> siècle.

Exonarthex (ajouté vers 1235-1237) est: Jugement Dernier avec Déisis au-dessus la porte.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl 12-13.

**MISTRA**, Métropole Saint Démétrios, après 1291-1292.

Narthex : Jugement Dernier avec le Juge Suprême sur le mur est et la Hétimasie à l'ouest.

DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, pl.9.

**MISTRA**, Vierge Hodigitria (Afendiko) du monastère Brontochion, 1311-2. Vierge Source de Vie, entre Joachim et Anne, au-dessus de la porte est du narthex.

DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, p.8-9 et pl.13.

**MISTRA**, Vierge Pantanassa, première moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Tympan ouest de la porte de la nef principale : Emmanuel endormi ; au-dessus : Vierge glorifiée par tous les saints (repeints ?). Narthex est : Arbre de Jessé.

DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Klincksieck, Paris, 1970, pl.22.

**NAXOS**, Saint Georges Diassoritis, XI<sup>e</sup> siècle.

Déisis au-dessus de l'entrée, du côté de la nef (ouest) et du narthex (est) ; Annonciation près de l'abside de l'autel.

*Naxos*, Melissa, Athènes 1989, p.66-79 (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, M.)

**NICÉE**, Dormition, après 1065 (église détruite en 1922).

Lunette au-dessus de la porte centrale du narthex : Vierge orante, seule. Inscription mentionnant le fondateur. Mosaïque au-dessus de la porte sud du narthex, vers la galerie : Vierge à l'Enfant, entre le fondateur et un empereur (scène identifiée par l'inscription conservée).

MANGO, C., « The Date of the narthex mosaics of the Church of the Dormition at Niceea », in *Dumbarton Oaks Papers* XIII, 1959, p.245-246.

**OHRID**, Sainte Sophie, XI<sup>e</sup> siècle.

Nef ouest : Mandylion au-dessus de l'entrée, avec les archanges Michel et Gabriel latéralement. Narthex est : Pantocrator entre anges, au-dessus de l'entrée ; narthex ouest : Vierge buste entre anges, au-dessus de l'entrée.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl. 1-5.

**OHRID**, Vierge Péribleptos, 1295 (aujourd'hui Saint Clément).

Mur est du narthex : Stichère de Noël ; mur ouest, tympan surmontant l'entrée : Moïse et le Buisson ardent.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.20-22; BABIĆ, G., « L'image symbolique de la 'Porte fermée' à Saint Clément d'Ohrid », in *Synthronon*, Paris 1968, p. 145-151.

**PEĆ**, Métropole, exonarthex commun des églises de la Vierge et Saint Démétrios, 1334.

Lunette au-dessus de l'entrée dans l'église de la Vierge : Vierge Hodigitria. Intrados de l'arc voisinant le portail : prophètes avec symboles.

BABIĆ, G., « L'image symbolique de la 'Porte fermée' à Saint Clément d'Ohrid », in *Synthronon*, Paris 1968, p. 150.

**PHOCIDE**, Hosios Lukas, XI<sup>e</sup> siècle.

Tympan est du narthex : le Christ en buste, bénissant (sur le Livre : Jn. 8,12). Arc à l'entrée de la crypte : le Christ bénissant saint Luc et le fondateur de l'église.

LAZARIDES, P.A., *The Monastery of Hosios Lukas*, Hannibal, Athens, s.a.

**PRIZREN**, Bogorodica Ljeviška, 1306-1309.

Nef ouest : Emmanuel bénissant. Narthex est : le Christ bénissant les fondateurs. Exonarthex est : Vierge et le Christ en buste au-dessus de l'entrée, entre deux archanges. Narthex ouest : Siméon Nemanja (moine) en buste, orant, au-dessus de l'entrée ; latéralement : Sava I et Stefan Premier Couronné, le roi Milutin.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.23-25.

**RAVANICA**, Ascension, post 1389.

Narthex est, tympan : Vierge Blachernitissa (inscription « Source de Vie »).

BELOVIĆ, M., *Ravanica*, Zavet, Belgrad 1999, pl.37.

**SOGHANLÉ**, Sainte Barbe (Cappadoce), 1006-1021.

Tympan est du porche précédant la nef : Vierge de Tendresse entre deux archanges (inscription « Reine des anges »).

THIERRY, N., « La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne », in *Zograf*, 10, 1979, p.59-70.

**SOPOČANI**, Trinité, vers 1265 ; exonarthex : milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

Tympan est du narthex : le Christ en buste, bénissant des deux mains.

Latéralement : le Christ en trône et Vierge à l'Enfant avec les fondateurs.

Tympan ouest : trois Jeunes Hébreux dans la fournaise. Exonarthex est :

Pentecôte ; latéralement : le Christ et Glykophilousa.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.17b.

**STARO NAGORIČINO**, Saint Georges, 1316-1317.

Annonciation sur les piliers est de la nef.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.31-33.

**STUDENICA**, église de la Vierge, première couche de peinture ~1209.

Tympan est esonarthex : Vierge orante. Tympan ouest : le Christ enseignant dans le Temple.

HAMMAN MACLEAN, R. et HALLENSLEBEN, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1963, pl.8C,D – 11.

**THESSALONIQUE**, Panagia Halkeon, 1028.

Déisis du Jugement Dernier au-dessus la porte est du narthex.

PAPADOPOULOS, K., *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκείων in Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966.

**THESSALONIQUE**, Saints Apôtres, commencement du XIV<sup>e</sup> siècle.

Face ouest des piliers est de la nef : Annonciation. Esonarthex, tympan

ouest : « Les âmes des droits dans la main de Dieu... » ; tympan est :

Vierge à l'Enfant, trônant, entre les archanges Michel et Gabriel, avec le

deuxième fondateur et l'inscription votive. Latéralement : 40 Martyres

(sud) et martyre de saint Démétrios, protecteur de la cité.

XYNGOPOULOS, A., « Les fresques de l'église de Saints Apôtres à Thessalonique », in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, p. 85-89 ; NIKONANOS, N., *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1986.

**TORCELLO**, Santa Maria Assunta, fin du XII<sup>e</sup> – commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

Lunette du portail ouest de la nef : Vierge seule, orante (inscription : « Vierge, prie l'Enfant divin, purifie du péché »). Au-dessus : Jugement Dernier.

LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p.242, 271.

**TREBIZONDE**, Sainte Sophie, vers 1260.

Mur est du narthex: Déisis ; au dessus de l'entrée principale de l'église : Annonciation.

RICE, D.T., « The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond », in *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani*, Belgrade 1967, p.83-90.

**VATOPEDI**, Annonciation, première couche de peinture 1312.

Lunette de l'entrée de l'exonarthex: Jésus dormant.

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Ε., « Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου », in *Byzantium and Serbia in the 14th century*, Athènes 1996, p.401-425.

**VENISE**, Saint Marc, XIII<sup>e</sup> siècle.

Lunette au-dessus du portail nord : *translatio* à Venise, avec l'image de l'église Saint Marc, dont le tympan au-dessus de la porte principale est décoré de l'icône du Christ bénissant (icône remplacée aujourd'hui). Lunette au-dessus de l'entrée dans la nef : Déisis avec saint Marc à la place du Précurseur. Autour de l'entrée principale dans la nef : niches avec les quatre évangélistes, désignés par l'inscription comme les « quatre sentinelles de l'église du Christ » (fin du XI<sup>e</sup> siècle).

DA VILLA URBANI, M., *La basilique de Saint Marc*, Kinallalia, Milano, s.a., pl.2, 31, 29.

**ŽIČA**; Sauveur, première couche de peinture XIII<sup>e</sup> siècle, deuxième couche fin du XIII<sup>e</sup> – commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, troisième couche XIV<sup>e</sup> siècle (exonarthex et porche).

Arc de triomphe : Annonciation. Porche sous la tour, lunette ouest : « Si vous n'êtes pas comme cet enfant ... » ; lunette est : Stichère de Noël et fondateurs .

SUBOTIĆ, G., ZIVKOVIĆ, B., *Žiža. Les dessins des fresques*, Belgrade 1985.

**ZRZE**, Transfiguration, 1368-1369.

Mur ouest du narthex, au-dessus de l'entrée : inscription votive. Latéralement : sainte Marie l'Égyptienne et Zosime, Pacôme et l'ange. Lunette au-dessus la porte : Transfiguration, Vierge à l'Enfant sur l'arc. Tympan d'en haut : Philoxénie d'Abraham. La peinture du mur est ne se conserve plus.

IVKOVIĆ, Z., « La peinture du XIV<sup>e</sup> siècle dans le monastère de Zrze », in *Zograf*, 11, 1980, p. 68-81 (en serbe) et rés. fr. p.82.





## **IRINA POPESCU-CRIVEANU**

Née en 1970, à Bucarest

Maîtrise en architecture et urbanisme  
à l'Institut d'Architecture et d'Urbanisme « Ion Mincu » de Bucarest  
Diplôme d'études approfondies en urbanisme et aménagement  
à l'Institut Français d'Urbanisme de Paris

Directeur d'études, URBANA SA Bucarest, bureau d'études en urbanisme et  
développement

Lecteur associé, Université d'Architecture et d'Urbanisme « Ion Mincu »  
Bucarest

Membre de l'Ordre des Architectes de Roumanie

Bourses et stages de recherche à Paris, Toulouse, Blois, Angoulême  
Contributions à de nombreux séminaires et sessions scientifiques abordant  
l'urbanisme et le patrimoine, dont certaines publiées

Coordination d'études méthodiques concernant la législation urbaine, la pratique urbanistique et la gestion des biens culturels Participation à de nombreux documents d'urbanisme et études d'histoire urbaine pour Bucarest, Târgoviște, Botoșani, Târgu Jiu etc.  
Projets de restauration

# L'URBANISME SELON SES PRINCIPES HISTORIQUES

Camillo Sitte préfigure dans *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen* (1889)<sup>1</sup> les éléments distinctifs d'un aménagement urbain suivant des règles validées par l'histoire. Son analyse, qui va de l'antiquité classique au baroque, prouve l'existence d'un système récurrent de relations entre les différents objets et espaces urbains, la particularité résidant dans les relations indissociables entre chaque objet et son expression artistique. Les principes *artistiques* décelés par Sitte étaient déjà devenus *historiques*.

Philippe Ariès affirmait, dans *Le Temps de l'Histoire* (1949)<sup>2</sup>, que le monde des différences a disparu au XIX<sup>e</sup> siècle. Les objets d'avant, chacun défini par le couple forme-fonction – la seconde comprise dans la première – relevaient d'une particularité assumée ; les objets d'après, dont la forme constitue une valeur superficielle qui ne leur modifie point la nature, se distinguent par leur finalité technique ; les différences se sont transformé en variations. Le changement radical qui caractérise le monde moderne ne serait pas dans le développement des techniques, mais dans leur rôle déterminant dans la désignation des objets.

Pour Ariès, le rôle de l'histoire serait de restituer à notre civilisation, qui élimine les différences, le sens perdu des particularités.

*« À Maurilla, le voyageur est invité à visiter la ville et à considérer dans le même temps de vieilles cartes postales qui la représentent comme elle était avant : la même place avec une poule là où maintenant est la gare des autobus, le kiosque à musique à la place de la passerelle, deux demoiselles avec des ombrelles blanches à la place de la fabrique des explosifs. Pour ne pas décevoir les habitants, il convient de faire l'éloge de la ville telle qu'elle est sur les cartes postales et de la préférer à celle d'aujourd'hui »*

*présent, mais en ayant soin de contenir son regret des changements dans des limites précises : le voyageur doit reconnaître que la magnificence et la prospérité de Maurilla maintenant qu'elle est devenue une métropole, si on les compare à ce qu'était la vieille Maurilla provinciale, ne compensent pas une certaine grâce perdue, laquelle cependant ne peut se goûter qu'à présent sur les vieilles cartes postales, tandis qu'auparavant, avec sous les yeux la Maurilla provinciale, on ne voyait à vrai dire rien de cette grâce, et on verrait aujourd'hui moins que rien, si Maurilla était restée telle quelle, et en tout état de cause la métropole a cet attrait supplémentaire, qu'à travers ce qu'elle est devenue on peut repenser avec nostalgie à ce qu'elle était.*

*Gardez-vous bien de leur dire que parfois des villes différentes se succèdent sur le même sol et sous le même nom, naissent et meurent sans s'être connues, sans avoir communiqué entre elles. Quelquefois même les noms des habitants restent les mêmes, et l'accent de leurs voix et jusqu'aux traits de leurs visages; mais les dieux qui demeurent sous les noms et sur les lieux sont partis sans rien dire, et à leur place se sont nichés des étrangers. Il est vain de se demander si ceux-là sont meilleurs ou pires que les anciens dieux, puisque entre eux il n'y a aucun rapport, de la même façon que les vieilles cartes postales ne représentent pas Maurilla telle qu'elle était, mais une autre ville qui par hasard s'appelait aussi Maurilla. »*

**Italo Calvino,**  
*Les villes invisibles*<sup>3</sup>

## **Introduction**

De l'édifice singulier aux villes entières, la société contemporaine préserve les traces construites de son passé, proche ou lointain<sup>4</sup>. Les nouvelles catégories vouées à la sauvegarde, le « paysage culturel » – tout signe de culture spécifique dans le territoire – et encore, le « patrimoine intangible » – la part de mémoire vivante que représentent

les hommes et les traditions – font éclater les limites du champ patrimonial. Tout a une valeur pour l’histoire, objets, cultures et gens, donc tout est sujet à la conservation.

La préservation des valeurs historiques concerne aujourd’hui en Europe la plus grande partie de l’espace, urbain et rural, bâti en non bâti, terres cultes et incultes. Cet espace est pourtant réservé à une discipline appelée urbanisme, qui avait affiché, lors de son affirmation – il y a presque 150 ans –, des objectifs bien différents.

Partant de l’incapacité du cadre construit préindustriel à contenir les besoins de la société moderne, l’urbanisme prêchait des normes et des modèles aptes à contenir le progrès économique et social. Leur application a conduit à la substitution de l’ancien, à un degré plus ou moins important selon les résistances rencontrées, par un « nouveau » qui est sujet à de nombreuses critiques. La modernisation a fait plus que détruire et remplacer la partie du fonds construit considérée vétuste ou inadéquate, plus que bâtir pour les besoins de la nouvelle société ; elle a opéré une mutation plurielle dans l’espace, qui concerne la forme, la fonction, l’échelle et la durée des constructions. Généralisé et simplificateur, le nouvel ordre de l’espace constitue une discontinuité dans le développement urbain.

Les pratiques patrimoniales, consolidées en contre-courant du développement industriel dans le but de diminuer ses effets dans l’environnement construit, ont contribué à leur tour à l’altération de la continuité dans le développement des villes, par la conservation artificielle de certains biens dépourvus de valeur d’usage.

L’imminence du rapprochement des deux séries de pratiques antagoniques dans leurs définitions actuelles – celle patrimoniale et celle urbanistique – convergeant dans une démarche commune, semble ouvrir une voie pertinente à la réflexion. L’extension de la question patrimoniale à l’échelle du territoire, ainsi que l’importance croissante de la question historique dans l’urbanisme justifieraient un tel projet. L’arrière-plan conceptuel commun ne peut être que la compréhension du rôle de l’histoire dans la définition d’une certaine spécificité qu’il faudra *conserver* et, en même temps, *développer*.

Ce texte essaie de déceler les prémisses de ce projet en suivant les courants développés par les urbanistes, dans leurs textes instaurateurs et leurs engagements doctrinaires, aussi bien que dans la manière dont ils se sont reflétés dans la pratique, en prenant en même temps en

considération la législation générale et spécifique. Pour cela, il faudra d'abord s'interroger sur la capacité de l'urbanisme – tel qu'il est pratiqué de nos jours – à englober la problématique du patrimoine, donc de l'histoire.

L'objectif affirmé de nos jours pour l'étude de l'histoire dans l'urbanisme est la protection et la mise en valeur du patrimoine bâti. Pour atteindre cet objectif, des discours et des méthodes se sont consolidés, ayant comme résultat la réduction de *l'histoire* au *patrimoine* et du patrimoine aux bâtiments, autrement dit, la réduction du *temps* à *l'objet*. L'isolation de l'histoire dans le champ patrimonial réduit les chances des professionnels à assumer, dans leurs études et décisions, la complexité des rapports que l'urbanisme établit avec le temps et, de ce fait, limite sa portée.

Plus que toute autre discipline de l'espace, l'urbanisme opère dans le temps : temps actuel, temps historique, temps prospectif<sup>5</sup>. Le temps de l'urbanisme – de l'ensemble des actions et pratiques qu'il sous-tend et de leurs résultats – est pluriel : la longue durée de la constitution urbaine, les cycles économiques ou démographiques, les temps plus ou moins courts de la décision politique et de son application, le moment de la construction. À l'intérieur de ces rapports temporels, les documents d'urbanisme devront se baser sur deux aspects : la compréhension des tendances séculaires – pour assurer la continuité d'un organisme urbain entre deux cycles successifs – et une pensée prospective – pour en assurer l'adaptation aux changements à plus court terme.

En analysant les transformations de Paris dues à Napoléon III, nous constaterons que ces deux aspects ont été observés, consciemment ou inconsciemment, par l'entreprise du baron Haussmann. Avec lui, Paris devint – à côté de Barcelone et de Vienne – l'un des trois modèles de l'urbanisme moderne : le plus ancien et le plus complexe. La vision systémique de l'organisme urbain et de son fonctionnement a assuré le succès de l'œuvre haussmannienne. La réforme hygiénique et esthétique a touché l'ensemble de la ville de façon homogène et durable, au prix d'une intervention substantielle dans le tissu ancien, afin de redistribuer la population et les activités futures. C'est à partir des transformations colossales de Paris, entreprises de 1853 à 1870<sup>6</sup>, que le débat entre ancien et nouveau a conquis le territoire urbain. Mais la cohérence de la ville nouvelle a contrecarré vite les amoureux du Paris perdu ; comme le montre Françoise Choay, ce n'est que dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle que le baron a été taxé de « lèse-patrimoine »<sup>7</sup>, après la consécration des tissus urbains « mineurs » comme composants du patrimoine historique.

Hausmann a utilisé l'histoire pour valider ses choix : l'histoire de la ville pour consolider ses axes de développement, l'historique des activités pour tracer l'avenir des quartiers, l'histoire des règlements éditaires pour s'y rapporter, l'histoire des jardins, modèles historiques de viabilisation urbaine, tout cela a été sujet de réflexion et reste décrit dans ses *Mémoires*. La démarche du baron a, certes, détruit des preuves du passé, mais elle a mené à la création d'une identité nouvelle pour la ville. Quelle serait alors, la bonne histoire à respecter ? Quelle est la part de mémoire qu'une intervention urbaine se doit de préserver ? Peut-on imaginer une « politique de la juste mémoire » – thème civique que préoccupe Pierre Ricœur<sup>8</sup> – appliquée à l'urbanisme ?

Certes, il n'y a pas de voies propres à l'urbanisme pour approcher ces questions, autres que leur propre mise en perspective historique ; le champ urbain abonde d'images accessibles de l'opposition passé/présent, antique/moderne, histoire/mémoire – couples définitoires pour la compréhension des dimensions du concept d'histoire<sup>9</sup> –, car tout acte édificateur y opère par la force, innocente ou coupable, du bâti. En quelle mesure les acquis de l'historiographie peuvent-ils être utilisés d'une façon opérationnelle dans l'urbanisme, voilà une seconde question que sous-entend ce texte.

### **L'espace comme porteur du progrès**

Le devoir de loger *de façon satisfaisante* les nouveaux urbains, *desideratum* des penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, d'Owen et Carlyle à Ruskin et Morris, de Fourier à Cabet et à Proudhon, Marx et Engels – dont Françoise Choay a recueilli les écrits sur la ville sous le concept de « pré-urbanisme »<sup>10</sup> – devait prendre une forme opérationnelle.

La discipline dite *urbanisme* surgit et s'impose durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Née du constat de l'inadéquation des villes traditionnelles aux besoins de l'ère industrielle et sous la pression de l'augmentation dramatique de la population des centres urbains, son but est de donner des qualités « modernes » à la ville future : qualités hygiéniques, stratégiques et morales. Entre expansion urbaine et réforme de l'espace préindustriel, l'urbanisme constitue sa démarche en épousant une dimension qui, depuis, lui sera inséparable : la dimension prospective.

Ses bases sont posées par l'ingénieur espagnol de *caminos y puentes* Ildelfonso Cerdà dans la *Teoría general de la urbanización*, œuvre parue en 1867. La matière « complètement neuve, intacte et vierge »<sup>11</sup> à

laquelle Cerdà « initie » ses lecteurs est « *l'ensemble des principes, doctrines et règles qu'il faut appliquer pour que les constructions et leur groupement [...] contribuent à favoriser son développement [de l'homme social] ainsi qu'à accroître le bien-être individuel et le bonheur public* »<sup>12</sup>. Exposé des raisons et, en même temps, référentiel pour le plan d'extension de Barcelone (1859) dont l'ingénieur est l'auteur, la *Teoría* propose les principes et les étapes obligatoires de la planification urbaine ainsi que son mode d'expression : l'utilisation d'un langage dans lequel texte, dessin et nombre coexistent<sup>13</sup>, et qui sera, après Cerdà, caractéristique pour la nouvelle discipline.

La forme opérationnelle de la discipline se consacre avec la constitution des instruments de croissance et de réforme urbaine, les *plans d'urbanisme*, conçus suivant la matrice des anciens plans d'alignement et règlements édilitaires, dont le contenu a subi une réforme du fait de la nouvelle échelle des questions et territoires à circonscrire. Désormais, il s'agira de documents complets, contenant l'examen des conditions existantes, l'estimation des besoins dans un futur proche, l'exposé des principes directeurs par rapport à ces besoins, l'image de l'organisation et de la distribution dans l'espace de ces besoins, ainsi qu'un système de règles pour les nouvelles constructions, destiné à produire l'ordre désiré.

La consécration de l'urbanisme comme expression de l'intérêt général était la condition nécessaire pour l'imposition de ces règles. En plus, la construction de l'image impartiale de l'urbanisme avait besoin d'une figure emblématique qui puisse assurer l'autonomie technique de la discipline. Ce sera à l'ingénieur – plus compétent que l'architecte à manier les champs et les instruments cooptés à l'urbain : sociologie, hygiène, statistique – de seconder les décideurs pour donner un avenir aux organismes urbains. L'ingénieur, ayant déjà gagné le pari de la modernité en construisant les grands réseaux ferroviaires et édilitaires, a eu la victoire facile. Le Plan d'Embellissement cède sa place première au Plan de Réforme et d'Extension. Le langage descriptif devient prescripteur. L'espace issu d'un besoin social objectif et objectivé, porteur du progrès, n'a plus de forme qui lui soit consubstantielle.

Il va falloir attendre les années 1920 pour un retour en force des architectes, avec le mouvement moderne qui imposera sa doctrine partout en Europe<sup>14</sup>. Mais l'architecte total, création d'une modernité révolue, celle de la Renaissance, avait perdu au long du siècle passé la plupart de ses compétences ; désormais, l'ingénieur sera sa main droite, bâtisseur de ses rêves.

La vision « progressiste »<sup>15</sup> de Fourier ou de Owen propose un modèle d'espace idéal partant d'une vision simplificatrice des besoins de l'homme de la société industrielle : où et comment habiter, travailler ou se divertir ; comment circuler. La logique fonctionnelle promue par ces idéologues, après avoir été développée dans les années 1920-1940 par les textes doctrinaires et les réalisations de Walter Gropius et de Le Corbusier, a conduit à la réalisation par les adeptes de cette vision, dans l'après-guerre, de nombreux ensembles d'habitations collectives, standardisés, dans la banlieue des grandes villes occidentales ainsi qu'à de nombreuses insertions d'architecture moderne dans les villes anciennes. Mais la vraie carrière de la doctrine progressiste se poursuivra, à grande échelle, dans les pays communistes, où ni commande sociale, ni propriété privée n'ont su lui opposer de résistance. La ville nouvelle s'est construite au rythme de l'idéologie victorieuse, sur les cendres de la ville bourgeoise, symbole du passé réactionnaire.

Ici comme ailleurs, le visage des ensembles de constructions modernes est en accord avec la définition que leur donnait Gropius : « ...*structuration des unités constructives conformément aux fonctions respectives des édifices, des rues, des moyens de transport ; limitation à des formes-type, de base, qui sont classées et répétées.* » En adéquation avec les ressources de l'industrie, le logement standardisé avec ses formes simples a conquis l'espace planétaire, dédaignant tout héritage du passé.

Mais cette image du monde unique à laquelle nous sommes confrontés aujourd'hui a des raisons bien plus profondes. Le même Gropius le dit :

de même que nous avons élaboré des matériaux artificiels, supérieurs par leur efficacité et leur uniformité aux matériaux naturels, de même les méthodes modernes de construction tendent toujours à faire de celle-ci un processus industriel. [...] Au lieu d'ancrer profondément des lourds édifices dans le sol, avec des fondations massives, la nouvelle architecture les pose légèrement sur la surface de la terre<sup>16</sup>.

En effet, ces formes issues de matériaux et techniques similaires posées sur la surface de la terre fêtent leur indépendance par rapport aux formes de relief, du climat, du sol. L'indépendance par rapport au territoire caractérise aussi les activités et la population, conséquence directe de la révolution industrielle : la facilité des transports a conduit à une répartition des activités indépendamment de la localisation des ressources ; la population a suivi cette répartition arbitraire.

Le XIX<sup>e</sup> siècle s'est contenté d'implanter les grandes industries, les grands réseaux de chemin de fer et les banlieues ouvrières ; les villes ont ouvert leurs barrières, ont reçu des milliers d'immigrants, ont diversifié leurs fonctions, mais ont continué de vivre dans la logique traditionnelle. Ce n'est que le XX<sup>e</sup> siècle – avec la période de reconstruction qui a suivi la seconde guerre mondiale – qui a achevé la rupture avec le milieu préexistant : rupture des formes, des activités et des habitants par rapport au territoire et à ses ressources. C'est à cet environnement nouveau et abstrait, fait de fonctions et d'activités dans le territoire, que les pratiques actuelles de l'urbanisme et de l'aménagement s'adressent, en tâchant de le rendre *homogène* du point de vue de l'accessibilité, des services, de la qualité de vie. La clé de la réussite est le potentiel d'attirer des investissements, les moyens pour y arriver sont essentiellement fiscaux. Les questions esthétiques sont devenues marginales si ce n'est pour affirmer un certain prestige, qui peut d'ailleurs être obtenu par la *valorisation* du patrimoine. En conséquence de cette politique, les documents d'urbanisme réservent à la particularité des villes – en termes de ressources, de structure ou de forme –, une place dérisoire.

### **Le passé comme miroir de l'avenir**

Le contre-courant initié au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par John Ruskin oppose à la logique mécaniciste la logique de l'organicité ; l'asymétrie, l'enracinement et la particularité se dressent pour contrecarrer la géométrie stricte des rues, l'uniformité des courants classicisants dans l'architecture ou le mélange de styles importés. Le modèle est trouvé dans l'univers de formes qu'offre la ville moyenâgeuse ; la démarche esthétisante est justifiée par des considérations morales.

La ville du passé est un modèle de continuité morale et esthétique, comme un héritage précieux qui doit être conservé *en entier* : « *La conservation des monuments du passé n'est pas une simple question de convenance ou de sentiment. Nous n'avons pas le droit d'y toucher. Ils ne nous appartiennent pas. Ils appartiennent en partie à ceux qui les ont construits, en partie à toutes les générations d'hommes qui viendront après nous.* » Le passé est le temps de la sagesse, de la durée, donc de la solidité de l'œuvre : « *Je crois que les habitudes nomades, qui sont devenues aujourd'hui à peu près nécessaires à notre existence sont, plus que tout autre caractère de notre vie moderne, la cause profonde des*

*vices de notre architecture. Nous ne considérons nos maisons que comme des logements temporaires* »<sup>17</sup>.

Françoise Choay a précisé le rôle de Ruskin et de son disciple, William Morris, dans la prise en considération des tissus mineurs comme composants du patrimoine<sup>18</sup>, ainsi que dans la constitution du modèle de l'urbanisme « culturaliste. » Ce modèle s'imposera à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la contribution capitale de Camillo Sitte. Au fil de son principal texte, *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Choay découvre le premier urbaniste à avoir traité la ville préindustrielle comme objet de savoir et modèle en ce qui concerne la création de l'espace dans une perspective esthétique. « *Il nous a semblé donc opportun de tenter d'étudier un nombre de belles places et d'ordonnements urbains du passé, afin de dégager les causes de leur effet esthétique. Car, une fois ces causes connues avec précision, il serait possible d'obtenir des effets analogues et tout aussi heureux* »<sup>19</sup>, justifie l'architecte viennois sa démarche, qu'il considère plus proche de l'histoire de l'urbanisme que de sa théorie, et qui part du constat que son siècle « *mathématicien* », en développant le côté technique de l'urbanisme, a oublié celui artistique.

Pourtant, même pour nous, le charme des villes est en grande partie perdu à tout jamais, car il est incompatible avec les conditions de la vie moderne. Mais si nous refusons cette fatalité, si, au contraire, nous voulons sauver, autant qu'il est possible, les trésors artistiques de nos villes, il nous faut distinguer clairement ce qui peut encore être conservé et ce qui doit être abandonné.<sup>20</sup>

Son attitude n'est point passéiste, ni patrimoniale ; elle n'est non plus morale. Ancré dans la modernité dont il apprécie les bienfaits, il tâchera de trouver des solutions pour qu'elle puisse s'exprimer d'une manière élégante :

Les créations exemplaires des maîtres d'autrefois doivent demeurer vivantes pour nous autrement qu'à travers une imitation sans âme. Il nous faut examiner ce qu'il y a d'essentiel dans ces œuvres, et de l'adapter de manière significative à la ville moderne.

Pour lui, la ville ancienne n'est pas morte ; le changement de la société a fait se perdre certaines de ses fonctions qu'il faudra redéfinir. Il part à la découverte des traditions dans l'art de bâtir les villes pour comprendre

« en quelle mesure les principes des Anciens peuvent s'accorder avec les exigences modernes »<sup>21</sup>. L'abandon des formes et la conservation des principes qui les ont engendrées assurera la continuité des villes, voilà l'étonnante découverte de l'architecte viennois, suite à l'analyse de ce qu'il considère représentatif pour l'espace urbain : *la place* –, avec les bâtiments qui l'entourent, les rues qui y conduisent, les plantations, les fontaines et les monuments.

Son choix est pertinent ; il n'analyse pas le tissu urbain dans son entier, mais le saisit dans son expression la plus complexe et la plus dynamique : l'espace public. Sitte aura posé ainsi les bases d'une méthode d'analyse du tissu urbain qui va faire ses preuves dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en Italie.

Il découvre les relations « constantes » entre les composants de l'ensemble bâti et redécouvre les questions de perception, de proportion ou de symétrie qui veillaient à la construction traditionnelle. Pour lui, « *la forme traditionnelle comprenait déjà tout ce qui était nécessaire au confort et à la beauté. [...] Chacun savait comment tout devait être ordonné et exécuté dans les moindres détails, car la tradition n'offrait qu'une seule solution, qu'il suffisait d'adapter aux circonstances locales.* » Les principes découverts devront être transposés dans un système normatif, car de ses jours « *sans plan d'aménagement et sans normes, chaque particulier construirait à sa manière, car aucune tradition artistique solide n'est plus vivante dans le peuple. Le résultat serait une cacophonie générale.* »

Sitte n'est pas un historien de la ville, mais un urbaniste cherchant dans le passé des points d'appui – historiques et artistiques – pour justifier sa démarche urbaine : « *Il faut à tout prix étudier les œuvres du passé et remplacer la tradition artistique perdue par la connaissance théorique des causes qui fondent la beauté des aménagements anciens. Ces causes doivent être érigées en revendications positives, en règles d'urbanisme, qui seules pourront nous sortir de l'ornière, s'il en est encore temps* »<sup>22</sup>.

Mais la démarche artistique s'insère, chez Sitte, dans une réflexion plus ample de la pratique de l'urbanisme. Premièrement, l'urbanisme doit se conformer à un programme précis, car l'absence du programme est l'une des causes des aménagements « *vides de toute signification.* » Ce programme doit être préparé par des études spécialisées, qui comprendraient « *une estimation de la population pour les cinquante ans à venir, et une enquête sur le trafic présumé et sur la nature des activités du futur quartier.* » Ce but pourra être atteint, car « *en faisant appel à*

*l'histoire d'une ville, en examinant avec soin le développement de son commerce et de son industrie ainsi que toutes les autres statistiques disponibles, on a suffisamment de points de repère pour extrapoler de nombreuses séries de données dans l'avenir proche, avec un minimum de certitude* »<sup>23</sup>. Le plan commence après qu'un relevé précis du terrain, ainsi que de ses données géographiques, géologiques et climatiques locales eut été dressé, et il comporte l'emplacement des équipements publics, le tracé des voies et la position des jardins et des places. L'aménagement proprement dit nécessite, d'après Sitte, l'élaboration d'un plan d'urbanisme intermédiaire entre le plan général de la ville et la construction proprement dite. Ce sera à ce second plan d'étudier avec précision les conditions locales et de prescrire les caractères de l'espace à bâtir.

Effectivement, depuis l'agrandissement brutal des villes et avec le développement de la discipline de l'urbanisme, un plan unique de réforme et extension des villes ne parvient plus à définir en détail les interventions qu'il prescrit. Son rôle change peu à peu pour arriver à définir les grandes lignes de l'évolution urbaine à long et moyen terme, laissant les questions d'alignement, lotissement ou percement de voies à la charge des plans locaux.

Mais la planification à plusieurs échelles a des implications bien plus complexes : selon Sitte, elle permettrait d'articuler les impératifs du développement avec les conditions locales, tout en obtenant une cohérence du tissu urbain. Le premier pays qui l'ait adoptée dès le XIX<sup>e</sup> siècle est l'Italie ; nous pourrions trouver ici une des causes de la singularité de la démarche urbanistique italienne, démarche que nous allons étudier par la suite.

## **Le grand schisme de l'urbanisme**

La recherche portant sur les principes d'extension des villes et de création de quartiers ouvriers constitue, nous l'avons vu, un des pôles de la problématique urbaine ; le second pôle concentre les questionnements relatifs à l'amélioration de la vie à l'intérieur des organismes urbains existants. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons parler de deux séries de techniques d'aménagement complémentaires, l'une s'appliquant aux quartiers nouveaux et l'autre aux villes existantes, les deux soumises aux prescriptions des plans d'urbanisme et des règlements édilitaires

concernant l'ensemble urbain. Les deux courants d'idées constitués au XIX<sup>e</sup> siècle, se rattachant aux modèles « progressiste » et « culturaliste » définis par Choay, ont trouvé une indépendance relative, chacun se concentrant sur l'un des deux pôles mentionnés plus haut.

En premier lieu, de multiples résistances d'ordre social, culturel et économique ont rendu le modèle progressiste peu opérant à l'intérieur des villes anciennes, laissant ainsi l'espace libre au développement des techniques de restauration et réhabilitation. En second lieu, en ce qui concerne l'extension des villes, le modèle « culturaliste » a abouti, avec Ebenezer Howard<sup>24</sup> et Raymond Unwin<sup>25</sup>, à la création de la « garden-city » et s'y est limité, après leur consécration comme modèle durable d'aménagement des villes nouvelles modernes.

Howard avait tracé le programme d'une ville nouvelle de taille modeste, homogène mais variée dans son aspect, autosuffisante économiquement, à croissance limitée, isolée dans la campagne mais intégrée au réseau urbain par des communications faciles. Le projet de vie communautaire harmonieuse de Howard est basé sur la propriété commune du terrain, l'existence de services de proximité, la limitation du temps des trajets, l'échelle familiale de l'habitat et la présence massive d'espaces plantés rappelant la campagne. Unwin, en réalisant dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, à Letchworth, le prototype de la cité-jardin, en a défini la structure fonctionnelle et spatiale spécifique : les zones résidentielles sont groupées autour d'une zone centrale commerciale et entourées de zones industrielles ; la ville est circonscrite par le « green belt »<sup>26</sup>, espace planté qui limite son territoire.

L'aménagement de Letchworth fait preuve d'une lecture critique tant des banlieues londoniennes que des principes exposés par Sitte, dans une interprétation propre des villes du passé : la concentration des édifices publics dans des « nœuds de composition », la préférence pour les places fermées et les perspectives variées, l'utilisation d'une architecture d'inspiration locale pour les « cottages. » Mais la grande invention de Unwin, mis à part le « green belt », concerne l'utilisation comme module d'aménagement du *groupement* de logements uni-familiaux, articulé autour d'un espace libre commun. De cette manière, les rapports entre dimension privée et vie communautaire se traduisent en hiérarchie de l'espace et de son utilisation.

Aboutissement des idéaux progressistes selon des principes d'organisation inspirés par le passé, synthèse viable des deux modèles de l'urbanisme, les cités-jardin ont proliféré dans toute l'Europe jusqu'à

la fin des années 1940. Leur déclin face aux villes et quartiers nouveaux inspirés par le *zoning* stricte et l'architecture fonctionnaliste de Gropius et Le Corbusier – promus au travers des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne<sup>27</sup> – est dû moins au contexte culturel qu'au contexte économique de l'après-guerre. Néanmoins, les quartiers de logements individuels construits en banlieue des grandes villes ont subsisté – par une meilleure qualité de vie – à l'assaut des grands ensembles, mais ce n'est plus que leur aménagement dit « paysager » qui les rattache à la filiation des « garden-cities. »

La recherche concernant l'amélioration des conditions de vie dans les villes existantes s'est reflétée, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusque dans les années 1930, dans une série de traités et de manuels d'urbanisme qui contribuent à la définition des normes édilitaires et de la technique urbanistique. Le système des normes à observer dans l'ensemble urbain concerne l'hygiène, la salubrité et la protection de l'environnement, moyennant le dimensionnement des réseaux édilitaires, le contrôle de l'implantation des activités insalubres, le contrôle de la densité et de l'orientation des habitations, le dimensionnement des espaces plantés.

Les éléments de technique urbanistique qui correspondent aux principes d'organisation urbaine développées par ces traités concernent d'un côté la disposition et le dimensionnement des noyaux urbains, des voies de communications et des espaces libres et de l'autre côté la spécialisation et la structure des quartiers. Le *zoning*, concept apparu bien avant la Charte d'Athènes, touche à la définition du caractère prédominant des différentes zones de la ville : caractère administratif, résidentiel, industriel, commercial, militaire etc. La gestion de la construction privée dans chacune de ces zones, par des instruments tels que les classes de construction, conduit à la définition d'une structure urbaine variée en termes de densité, de hauteur ou de typologie des bâtiments.

De manière générale, au début des années trente, la majeure partie des questions relatives à la discipline urbanistique avait été posée et toute une série de techniques et de normes avait été élaborée, de façon relativement unitaire, grâce à la forte circulation d'idées au moyen des traités d'urbanisme et des congrès internationaux. En soixante ans, la nouvelle discipline de Cerdà avait émergé, s'était construite, légitimée et imposée dans le monde européen ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud ; ses instruments législatifs, administratifs et techniques étaient appliqués à l'échelle du territoire et les quelques nuances qui différencient aujourd'hui les pratiques des différents pays étaient déjà ébauchées.

L'institution du plan d'urbanisme, moteur du développement urbain – avec ses composantes à l'échelle territoriale, à celle de l'agglomération et celle du quartier – était consolidée et normée, en termes de durée et moyens d'application, principes et phases d'élaboration, contenu et forme d'expression.

Dans ce développement rapide et linéaire, l'élément nouveau, générateur de conflits, a été apporté par la considération des tissus urbains anciens comme valeur à part entière, historique, artistique et identitaire : le « patrimoine urbain. » Fruit d'une évolution conceptuelle que Françoise Choay retrace dans *L'allégorie du patrimoine*, de la découverte du monument historique à la protection de ses abords et par la suite à celle de tout milieu ancien, cette reconnaissance a été accélérée par la conscience de l'importance de l'étude de ces tissus pour retracer l'histoire urbaine et pour mieux décider ainsi de leur avenir.

Si les premiers pas vers la constitution d'une méthode de recherche qui tend à découvrir les caractéristiques évolutives et les permanences des tissus urbains ont été faits dans les années 1920 en France, par les apports de Marcel Poëte<sup>28</sup> et Pierre Lavedan<sup>29</sup>, c'est en Italie qu'allait se produire la consécration du patrimoine urbain, avec la figure de Gustavo Giovannoni. Dans une double perspective d'urbaniste et d'historien, il saura exprimer les dimensions complexes de la conservation du patrimoine et de son intégration dans le développement urbain. Son ouvrage capital de 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova*<sup>30</sup>, couronne les préoccupations italiennes – innovatrices par rapport au reste de l'Europe – concernant un patrimoine construit exemplaire dans ses manifestations les plus diverses : architecture urbaine et rustique, culte ou vernaculaire, monumentale ou « mineure. » En effet, ce n'est qu'avec Giovannoni que les deux aspects de la technique urbanistique, concernant les villes existantes et leur extension, se sont reconstruits dans un discours unitaire.

## **Entre doctrines et technique**

Les deux documents élaborés à Athènes – les actes de la *Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments* de 1931, organisée par l'Institut de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations en 1931 et la *Charte d'Athènes*, rédigée au Congrès International d'Architecture Moderne de 1933 – marquent le moment d'affirmation conflictuelle des deux aspects de l'intérêt public concernant

la vie urbaine : celui de la préservation du milieu ancien et celui du développement urbain. Alors que la Conférence d'Athènes affirme « le principe que la conservation des monuments et des œuvres d'art du passé intéresse la communauté des peuples », ainsi que la « nécessité d'une action des pouvoirs publics en vue de développer dans le peuple le respect des vestiges du passé »<sup>31</sup>, la Charte d'Athènes affirme le droit des collectivités à une vie moderne et saine que seul l'urbanisme pourrait régler, au moyen d'une révolution dans l'organisation urbaine traditionnelle et au détriment des tissus anciens.

Pour les promoteurs des CIAM, les valeurs architecturales sont à sauver si leur conservation ne va pas à l'encontre des « intérêts de la ville » ou n'attire pas « le sacrifice des populations maintenues dans des conditions malsaines. » Ce dernier point est clairement expliqué pour le cas des « anciens quartiers pittoresques », qu'il faudra étudier pour trouver des solutions, « mais en aucun cas, le culte du pittoresque et de l'histoire ne devra primer à la salubrité du logement. » Dans le même sens, le dégagement des monuments historiques est considéré obligatoire, les maisons modestes qui les entourent devant être remplacées par des espaces plantés, au prix assumé de la destruction de leur « ambiance séculaire. » De plus, dans les zones historiques, l'utilisation des styles du passé « sous le prétexte de l'esthétique [...] ne va être tolérée sous aucune forme »<sup>32</sup>.

Au pôle opposé, la Conférence d'Athènes travaille principalement sur les doctrines et les techniques de restauration des monuments historiques ; à travers les contributions des participants italiens, elle se penche sur la protection des œuvres « secondaires », qui « présentent un intérêt, soit en raison de leur caractère collectif ou de leur rapport avec des édifices plus grandioses, soit pour les témoignages qu'elles nous rapportent sur l'architecture courante des diverses époques »<sup>33</sup> comme sur la protection des villes et des beautés naturelles. Les conclusions de la Conférence comprendront ainsi la recommandation de « respecter, dans la construction des édifices le caractère et la physionomie des villes, surtout dans le voisinage des monuments anciens », de préserver les ensembles et perspectives pittoresques et certaines plantations<sup>34</sup>.

Fait moins connu, deux ans avant la Conférence, et quatre ans avant l'élaboration de la Charte, Rome abritait un autre congrès, réunissant des urbanistes de taille mondiale tels que Abercrombie, Stübben, Poëte, Piacentini et Giovannoni, pour débattre du destin des villes historiques : le 12<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale pour les Logements et de

*l'Aménagement des Villes*<sup>35</sup>, tenu en 1929 sous la présidence de Raymond Unwin.

Quatrième problématique majeure abordée par ces congrès, après l'organisation des cités-jardin (Paris, 1922, Göteborg, 1923), la circulation (New York, 1925) et l'aménagement régional (Vienne, 1926) – son importance capitale était ainsi proclamée, dans une suite logique des préoccupations concernant l'urbanisme et l'aménagement. Les débats ont fait preuve d'une maturation de la question dans le milieu professionnel européen et de la cristallisation de différentes méthodes d'action dans les centres anciens, développées avec la conscience de la variété des types urbains et dans l'optique du compromis assumé entre les objectifs de la conservation et ceux de la modernisation du tissu urbain ancien<sup>36</sup>.

Le Congrès a été structuré en deux sections : la section de l'aménagement des villes et la section des logements. Les travaux de la première section visaient deux thèmes distincts mais corrélés : « *le réaménagement des villes anciennes et historiques pour correspondre aux conditions modernes* » et « *les méthodes d'aménagement pour l'expansion des villes et en particulier, de celles anciennes et historiques.* » Alors que les débats du second thème s'ouvraient sur la compatibilité des différentes méthodes d'expansion face aux types urbains spécifiques sans encombrer la ville ancienne<sup>37</sup>, ceux du premier thème se concentraient sur les moyens de trouver – à l'intérieur de celle-ci et à l'aide de la planification – un « *équilibre entre l'intransigeance du respect pour le passé et les nécessités urgentes de la vie moderne.* » Pour Marcello Piacentini, cet objectif nécessite la détermination du centre historique de la ville, l'isolation du centre et la mise en valeur des monuments et des milieux caractéristiques, la création des artères de trafic et des espaces libres nécessaires, ainsi que la transformation des quartiers anciens à l'aide de moyens financiers adéquats. Suivant ces quatre directions, les idées exprimées par les participants ont conduit à la définition d'une approche cohérente des centres historiques<sup>38</sup>.

La détermination du centre historique – question essentielle pour l'ensemble de la ville – suppose l'existence d'une étude de base concernant les conditions urbaines existantes et antérieures (évolution des activités et des voies de circulation, variations du cadastre, inventaire des valeurs à conserver), concernant tant les bâtiments isolés que les « groupements »<sup>39</sup> et les « milieux caractéristiques. » Concernant la circulation, les participants envisagent le détournement du trafic de transit, la réduction du trafic régulier par ségrégation horaire et l'implantation

des fonctions modernes, surtout de celles commerciales, hors du centre ancien. À l'intérieur de celui-ci, ils recommandent le moins possible d'artères nouvelles; si toutefois la situation en exigeait la réalisation, la solution des percements était préférée à celle de l'élargissement des rues existantes, car elle produit moins de dégâts dans le tissu urbain préexistant. Les bâtiments nouveaux en milieu ancien ne doivent pas reprendre le style ancien, mais doivent être proportionnés par rapport à leur environnement en ce qui concerne la masse, la couleur et le rythme : l'aménagement doit garder « les lignes générales historiques »<sup>40</sup>.

Le Congrès de Rome marque ainsi un moment important dans le développement de l'urbanisme : celui du consensus des spécialistes de la ville par rapport aux valeurs comprises par les centres anciens<sup>41</sup>, dans une approche progressiste indissociable du métier et, de plus, amène la confirmation de la maturité de l'école urbanistique italienne.

Bien que l'organisation du Congrès ait été fortement soutenue par le gouvernement fasciste, qui y a déployé sa propagande en faveur de l'histoire nationale et de la reconstruction, ceci ne diminue en aucune mesure l'importance des contributions des urbanistes romains : ils avaient trouvé dans l'Italie de Mussolini un climat favorable à l'affirmation et, surtout, à la réalisation de leurs idées ; leur engagement politique plus ou moins actif n'a fait qu'aider à l'accomplissement du destin professionnel d'une génération exceptionnelle.

Dans ce contexte d'ouverture de la discipline vers les multiples nuances de la qualité de l'environnement bâti, le texte de la Charte d'Athènes semble dissonant et excessif. Produit d'un mouvement issu de l'architecture, ce texte n'a pas les moyens de se dresser contre la pratique de l'urbanisme de l'époque que, vraisemblablement, ses auteurs méconnaissent; il s'y imposera cependant par la fermeté doctrinaire doublée de la simplicité de l'approche et de l'expression. Ce dernier aspect rendra l'urbanisme accessible aux non-spécialistes et sera responsable de son appauvrissement technique et conceptuel dans l'après-guerre.

### **Les deux signes de la modernité**

Gustavo Giovannoni semble être le personnage-clé du double mouvement qui consacra le patrimoine urbain : question urbanistique *et* doctrine patrimoniale, s'articulant par rapport à une conscience de l'inscription du développement urbain dans l'histoire.

À Rome, en 1929, il plaida en urbaniste ; sa conférence, « L'historique du développement de Rome et son importance pour les urbanistes modernes », inaugura les travaux du Congrès et eut comme support la *Mostra retrospettiva di topografia e di edilizia romana*, exposition organisée par l'*Istituto di Studi Romani*. L'exposition révèle, d'après Giovannoni, « le vaste, l'immense phénomène des successions de l'Urbe, les caractéristiques données par le déplacement successif des noyaux d'habitation et des centres principaux, tout comme celles fournies par l'évolution des concepts de rapports et d'ambiente<sup>42</sup> dans la composition des espaces citadins »<sup>43</sup> ; l'analyse de ces données l'aide à formuler, à l'appui de l'histoire, les lois qui doivent gouverner le développement des villes. Élément clé de sa pensée, le « décentrement » – déplacement des fonctions centrales modernes par rapport au centre historique – retrouve une histoire propre, en étant ainsi validé comme procédé courant et viable dans l'évolution urbaine.

À Athènes, en 1931, son discours de restaurateur allait orienter les débats dans deux sens : l'un portant sur la pertinence des méthodes de restauration issues des écrits de Camillo Boito, par opposition à celles initiées par Viollet-le-Duc, l'autre concernant l'ouverture de la protection des monuments historiques vers les tissus mineurs et le paysage ; les deux directions trouvèrent leur place dans le premier document doctrinaire émis par la Société des Nations. « Il est un principe fondamental sur lequel je désire insister et qui a pris en Italie une importance considérable. Il ne s'agit plus, en vertu de ce principe, d'attribuer ou non une valeur de monument à un édifice et d'étendre les mesures de l'étude et de conservation aux seules œuvres les plus importantes et les plus belles ; les œuvres secondaires, elles aussi, doivent bénéficier de ce privilège quand elles présentent un intérêt, soit en raison de leur caractère collectif ou de leur rapport avec des édifices plus grandioses, soit pour les témoignages qu'elles nous rapportent sur l'architecture courante des diverses époques », affirme Giovannoni en début de son exposé.

L'approche urbanistique s'y ajoute de manière complémentaire : « À ce nouvel ordre d'idées est venue s'ajouter une conception nouvelle de l'aménagement des villes qui, espérons-le, mettra un terme définitif à la période malheureusement responsable, en Italie comme ailleurs, de tant d'erreurs et de tant de détériorations inutiles. Les derniers plans pour l'aménagement des villes de Rome, de Venise, de Bergame, de Pise, de Bari, de Sienne illustrent le principe qui, en déplaçant le centre des affaires, permet de sauvegarder le vieux centre de la ville, dont on

*améliore les conditions en pratiquant des démolitions suivant le système d'un dégagement urbain, plutôt que de tracer de grandes artères »<sup>44</sup>.*

L'urbaniste définit le moyen d'insertion du projet conservateur dans la logique de la croissance urbaine; le restaurateur fait part à ses confrères de l'élargissement de leur champ d'action : *« On étend ainsi à des zones entières le principe nouveau de la définition et de la valeur des monuments ; on applique, en d'autres termes, à tout un ensemble de constructions, les mesures de conservation qui visaient l'œuvre isolée, et l'on crée du même coup les conditions contextuelles concernant les monuments principaux. »* L'intégration de la conservation dans la pratique urbanistique était ainsi proclamée, sans ombre de conflit.

Chez Giovannoni, la ville ancienne est avant tout un objet d'étude et cela, comme le souligne Francesco Ventura, de deux manières différentes : en tant que leçon d'urbanisme et en tant que patrimoine urbain à respecter dans ses caractères évolutifs et à réutiliser ; c'est la connaissance de l'histoire urbaine et urbanistique qui importe pour l'identification de ces caractères de la ville ancienne<sup>45</sup>. Si la connaissance des théories à la base de l'architecture et de l'aménagement des villes a une importance certaine, celle-ci est limitée – dans la confrontation avec la réalité – à la manière dont elle éclaire différents caractères ou exigences qui se sont reflétés dans l'image de la ville. De la même manière, l'analyse du processus de constitution des villes dans l'acception historique ou sociologique enrichit indirectement la compréhension de la forme urbaine. Dans ces conditions, *« seule la connaissance directe pourra nous fournir une représentation certaine de ce qu'ont réellement été les villes des différentes périodes passées dans leurs conditions pratiques, sociales, d'esthétique monumentale et ambientale »<sup>46</sup>.*

L'analyse de la forme et de la structure actuelle des quartiers anciens nous éclaire sur la ville du passé et affirme une indépendance relative de la forme urbaine par rapport à l'histoire des villes, qui, d'ailleurs, s'y retrouve enrichie. Confirmant la « loi de persistance du plan » – loi formulée par Pierre Lavedan<sup>47</sup> – la forme urbaine est marquée essentiellement par une structure viaire et parcellaire première, résistant plus que les bâtiments à l'épreuve du temps et déterminant tant ses caractères que son évolution.

Les qualités esthétiques représentent une valeur à part entière des villes anciennes, égalant ou même dépassant leur valeur historique. Raison première de la conservation, c'est la beauté elle-même qui se constitue en objet de savoir. En essayant de décrypter l'harmonie des espaces du passé, dans la continuité de Sitte, Giovannoni définit une évolution des

« styles urbains », leurs caractères ainsi que leurs « rencontres » et « interférences » sur un seul et même site. Schémas et styles de tracés, espaces libres, rapports entre espace et édifices, édifices mineurs, présence végétale, voilà les éléments dont l'analyse permet de surprendre l'évolution des rapports morphologiques et esthétiques dans le développement urbain, ainsi que ses déterminants. Ce type d'histoire « *peut s'avérer fort instructif, d'une part dans la mesure où elle répond aux raisons permanentes qui font naître ou ressurgir une ville en un lieu donné et d'autre part dans la mesure où elle renvoie à des causes multiples qui, variant selon les destinations et les conditions matérielles ou morales, conduisent à telle forme de développement plutôt qu'à telle autre.* » L'idée de l'existence d'une clé, propre à chaque endroit, à retrouver dans le passé et à garder dans l'avenir, est une des questions nodales chez Giovannoni, qui justifie ainsi sa démarche de créateur de « *l'histoire de l'organisation spatiale des villes* »<sup>48</sup>.

Ayant comme but de diminuer autant que possible la part de l'arbitraire dans les décisions urbanistiques, tant esthétiques que d'autre nature et d'établir ainsi une continuité entre les états successifs de la ville, son approche est, avant tout, *opérationnelle*. L'auteur est conscient des limites en ce qui concerne l'expression artistique, car cette dernière

peut et se doit en architecture comme en urbanisme s'intéresser au schéma constructif afin d'en montrer les possibilités spatiales, de ne pas fausser la connaissance de la structure, de se greffer sur cette dernière comme la « splendeur de la vie » (*splendor vitæ*), sans descendre toutefois jusqu'à l'indication détaillée du « moyen » grâce auquel on a synthétiquement atteint la fin. Mais en tant qu'art, elle restera toujours quelque chose de divinement irrationnel, dans la recherche des proportions harmoniques, des formes, des couleurs et dans celle d'un symbolisme gouverné par l'imagination et les souvenirs subconscients<sup>49</sup>.

L'approche patrimoniale se lie intimement à cette vision de l'histoire : c'est à travers l'analyse de l'organisation spatiale que pourront être déterminés autant le « caractère » particulier de chaque ville – qu'il faudra perpétuer – que les éléments de valeur de son environnement bâti – qu'il faudra préserver. Les deux aspects visés se définissent à la confluence des styles architecturaux et urbains et des permanences locales, des œuvres exceptionnelles et de l'architecture mineure<sup>50</sup> et, inversement, c'est précisément cette confluence qui définit l'individualité de la ville.

Les mêmes caractères qui lient étroitement les grands monuments au petit tissu des édifices mineurs unissent l'architecture et la structure urbaine en une seule entité, organisée par une idée logique et cohérente. Ils constituent un élément extrinsèque essentiel pour l'appréciation des monuments et sont l'expression d'une conception unitaire du monument et de son contexte ou, si l'on préfère d'une architecture collective proprement urbaine. Il serait plus grave d'altérer cet ensemble que d'endommager un monument...

affirme Giovannoni dans la direction ouverte par Sitte, qu'il complète autant en ce qui concerne la conservation des tissus anciens qu'en ce qui concerne leur analyse<sup>51</sup>.

Pour Giovannoni, l'incompatibilité des tissus anciens et nouveaux est basée sur des raisons dimensionnelles : c'est l'échelle des fonctions nouvelles et leurs besoins en termes d'infrastructures qui les rendent incompatibles avec les tissus anciens ; dans l'autre sens, les tissus modernes devront être insérés en continuité avec l'évolution urbaine et structurés selon des principes validés par l'histoire. Opposition « quantitative », identité « qualitative », voilà la clé de la solution giovannonienne, qui ne peut se résoudre qu'à l'aide d'une approche unitaire de la ville, nuancée selon deux échelles d'aménagement : l'échelle du quartier et l'échelle urbaine. Les infrastructures territoriales débouchent sur la trame « majeure » de la ville qui fait la jonction avec la partie discrète de la ville qui s'y greffe, caractérisée par des réseaux viaires « mineurs » – ceux des quartiers d'habitation anciens ou nouveaux. Cette logique est appliquée autant aux infrastructures qu'aux fonctions urbaines ou aux constructions : la nouvelle échelle édilitaire, correspondant aux fonctions modernes – centrales ou industrielles –, aura sa place en relation avec la trame majeure de circulation ; les autres quartiers garderont l'échelle et l'esprit d'organisation des tissus anciens. Un plan régulateur « dynamique » orientera le développement à l'échelle urbaine en termes de tracés viaires et de « zoning » des activités ; sa viabilité dépend de la flexibilité face aux changements probables et surtout, de l'adéquation des idées directrices aux « caractères permanents » de la ville.

Les principes et les tracés du plan régulateur se « greffent » sur la « politique urbanistique » formulée et suivie par l'administration publique et sont le résultat d'une « enquête minutieuse, fondée sur des données statistiques et sur des observations directes. » Celle-ci concerne l'étude de l'évolution historique et des tendances de développement des différents

aspects urbains : conditions sociales, économiques et sanitaires, densité d'habitation, population, industries et activités, habitudes locales « en matière d'habitation et d'emploi », circulation et infrastructures. L'étude historique du développement spatial de la ville est complémentaire à l'analyse des données physiques existantes, cette dernière basée sur un relevé planimétrique et altimétrique précis. Le relevé « *des monuments existants, des groupes d'édifices d'intérêt historique et artistique, des zones de valeur ambientale ainsi que des ville<sup>52</sup> et des localités périphériques caractéristiques* » est suivi d'enquêtes « *sur les successions [des étapes] édilitaires, sur les vestiges qui en subsistent éventuellement dans les constructions et le sous-sol et sur les tendances permanentes qui se manifestent à travers la loi de la persistance du plan et les données historiques* » et de l'étude du caractère naturel et paysager de la région<sup>53</sup>.

Des plans détaillés assureront l'insertion des quartiers nouveaux dans la structure urbaine, après des études techniques, financières et urbanistiques. La forme de ces quartiers sera régie par des plans de lotissement qui disposeront les masses construites suivant des règles de composition urbaine validées par l'histoire, ainsi que par des plans de « *arredamento edilizio* » – plans d'embellissement édilitaire de l'espace public et privé. Les plans de détail concernant les opérations de restauration, rénovation et assainissement des quartiers anciens feront l'objet d'une attention particulière et impliqueront des études historiques préalables en vue de définir les moyens et les degrés d'intervention nécessaires à l'obtention d'une meilleure hygiène et d'une meilleure image urbaine.

La dimension de l'urbanisme dite aujourd'hui « opérationnelle » s'insère dans le contexte unificateur de la dimension « réglementaire. » Une des principales tâches du métier serait de « *préparer le terrain pour les constructions privées, en unissant les quartiers de types différents et en créant une discipline qui préserve l'équation du profit tout en l'orientant vers des solutions non banales, vers une harmonie faite d'unité ou de variété pittoresque* » se basant sur une « *esthétique urbanistique* » qui, « *par une heureuse articulation des volumes bâtis remplacerait avantageusement l'esthétique architecturale de l'élément isolé.* » Dans « *l'architecture des espaces* » et dans « *l'architecture des édifices* », « *il faut défendre avec ténacité le sens de la tradition esthétique qu'aucune raison positive essentielle ne contredit* »<sup>54</sup>. Les permanences de chaque endroit en termes de climat, milieu naturel et tradition artistique sont évaluées par leurs effets en termes de perspectives, couleurs, lumière,

articulation des masses minérales et végétales : il faudra s'insérer dans cette continuité, rejetant tout mimétisme en faveur d'une approche bien plus complexe.

À cet égard, on adoptera pour principe d'étudier sur place les effets réels correspondant au relief, au contexte, aux perspectives, plutôt que de superposer des schémas géométriques préconçus ; de se conformer aux caractères régionaux et locaux pour ce qui est du style des volumes et de la couleur ; d'insérer les monuments dans un contexte limité et intime, plutôt qu'excessivement ouvert et vide ; d'assembler les édifices principaux avec un sens de la proportion, qui peut parfois les articuler (comme dans certains ouvrages du XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle) en une composition architecturale unique ; d'éviter l'excès de régularité lorsqu'elle ne sert pas un but esthétique précis [...]<sup>55</sup>.

La double échelle de l'aménagement sur laquelle se base la théorie giovannonienne trouve une correspondance en termes d'image ; les « deux esthétiques des grandes villes » se confrontent de la même manière que les fonctions qui les génèrent. La première esthétique, celle des formes correspondant aux programmes « modernes », trouvera sa place autour des grands axes de circulation où elle pourra étaler en toute liberté son vocabulaire. La seconde esthétique, portant sur la partie interne de la ville, « *qu'elle se greffe sur un schéma préexistant pour le continuer ou qu'elle crée des formes nouvelles* », « *peut se fonder sur des conditions contextuelles qui ne soient pas trop différentes de celles des villes anciennes, en se rattachant à la tradition* »<sup>56</sup>. Le conflit des deux esthétiques est désamorcé par une gestion surprenante de l'espace : espace de rénovation et espace de renaissance, attitudes d'une modernité atemporelle. *Rénovation* : transformation en mieux par la nouveauté, par l'innovation (Littré). *Renaissance* : nouvelle naissance, et toute renaissance affirme un ressourcement. Pour une fois, le ressourcement n'implique plus un choix des références humanistes/anti-humanistes (qu'elles soient trouvées au Moyen Âge, au sein des cultures primitives ou ailleurs), car il peut recourir à tout passé. Le but de cette autre modernité est l'insertion en continuité dans l'histoire mesurable, qui articule les références au passé, locales ou localisées et ainsi, se dévoile et se reconstruit dans la différence.

## La *matrice giovannoniana*

Les écrits de Giovannoni reviennent inlassablement sur la question du rapport ancien-nouveau, que ce soit dans une perspective d'urbaniste, d'historien, d'architecte ou encore de critique, et c'est par rapport à cette problématique que s'articule sa vision du territoire et de son développement. Sa formation complexe<sup>57</sup>, lui permettant de jouer cette multiplicité de rôles, explique sa forte présence dans le monde professionnel italien de l'avant-guerre : créateur de méthode dans l'histoire de l'architecture comme dans la restauration des monuments et dans l'urbanisme, il a fondé et structuré l'enseignement moderne de l'architecture en Italie<sup>58</sup> et a largement contribué à la réforme de la législation concernant l'urbanisme et la protection des paysages et du patrimoine urbain. Il s'est en même temps impliqué dans des projets concrets d'urbanisme pour Rome et pour d'autres villes italiennes, dans des projets de restauration ainsi que dans des projets d'architecture.

Giovannoni est mort en 1947 et l'après-guerre a vu son nom sinon oublié, du moins négligé<sup>59</sup> ; la redécouverte de sa personnalité plurielle est due aux chercheurs italiens tels que Alessandro Curuni ou Gianfranco Spagnesi<sup>60</sup> dans les années 1970 ; dans les années 1990, sa reconnaissance internationale est due à Françoise Choay. Malgré cela, le milieu professionnel italien de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a été fortement structuré par ses pensées, devenues patrimoine commun : la « *matrice giovannoniana*. » Cette locution de Manfredo Tafuri<sup>61</sup> se justifie par l'impact remarquable des idées de l'ingénieur romain.

Le champ patrimonial – dont l'élargissement va des œuvres notables à leur « *ambiente* », ensuite aux œuvres modestes, citadines ou rurales, une fois enrichi au-delà du minéral par la présence végétale des villas, jardins et parcs – se retrouve inclus et redéfini à travers la large vision giovannonienne des *paesaggi* : œuvre de l'homme dans la nature, à la fois déterminée et déterminante de cette nature, ayant une valeur tant anthropologique qu'esthétique, tant traditionnelle qu'historique – c'est le « paysage culturel » dans la terminologie actuelle.

L'*architecture mineure* – concept formulé par le même Giovannoni dès 1913<sup>62</sup> – s'articule autant dans les « ensembles » citadins qui, épaulant les œuvres majeures, composent le patrimoine urbain, que dans les villages qui – par leur forme « libre et ingénue » générée par le climat et les ressources – font preuve des traditions constructives locales. C'est toujours à son idée que l'*Associazione artistica fra i cultori di architettura*<sup>63</sup>, après

avoir publié, entre 1908 et 1912, *l'Inventaire des Monuments de Rome*<sup>64</sup>, publia un inventaire de l'architecture mineure pour Rome en 1927 et pour le Lazio en 1939<sup>65</sup>.

Ces concepts sont rentrés très tôt dans la législation : à côté des monuments historiques, seront protégés leurs abords (*l'ambiente*) dès 1909, les *ville*, parcs et jardins d'intérêt artistique ou historique dès 1912, l'architecture mineure et les « beautés naturelles et panoramiques » dès 1922<sup>66</sup>. Vingt ans plus tard, Giovannoni aura l'occasion de s'exprimer clairement au moyen de deux textes normatifs : la *Loi pour la protection des beautés naturelles* de 1939 (la « *Legge Giovannoni* », émise au même moment que la *Loi pour la tutelle des biens d'intérêt artistique et historique*) et la *Loi urbanistique* de 1942.

Le cadre légal ainsi structuré est resté stable jusqu'à nos jours, car le sens donné par Giovannoni aux valeurs monumentales et paysagères et à leur double tutelle par les instances de l'urbanisme et de la conservation des biens culturels s'est montré viable et flexible. La fertilité des idées giovannoniennes et leur persistance se montre tant dans la voie législative que dans celle doctrinaire, ayant comme référent commun une vision de l'histoire qui la rend apte pour une lecture opérationnelle de la ville et de ses composants.

**La voie législative.** Dès les années 1920 seront protégés en Italie les immeubles d'intérêt artistique et historique ainsi que les ensembles de biens immeubles ayant valeur « esthétique et traditionnelle » ou paysagère<sup>67</sup>, pouvant aller des centres historiques jusqu'aux villages entiers, côtes ou vallées<sup>68</sup>. Si les premiers sont protégés avec les mécanismes classiques de la tutelle des monuments historiques, ne pouvant pas être démolis, modifiés ou restaurés sans l'autorisation du Ministre compétent, les seconds seront protégés par des mécanismes articulés de l'aménagement du territoire et de l'urbanisme.

La *Loi Giovannoni* introduit, en 1939, la gestion du territoire au moyen du « *plan territorial paysager* », qui empêche une utilisation des terrains préjudiciable aux beautés naturelles ou culturelles protégées au titre de la loi et qui s'impose aux plans régulateurs généraux des villes concernées. Parallèlement, la planification à plusieurs échelles, utilisant obligatoirement la connaissance historique et ayant, parmi ses objectifs, le respect des valeurs historiques et esthétiques – introduite par la *Loi urbanistique* de 1942 – permet, au niveau du territoire administratif de la ville, la définition des zones d'intérêt naturel, archéologique, historique et artistique, citadines ou rurales, de dimensions considérables, ainsi que

la définition des grandes lignes de leur développement au niveau territorial. Au niveau détaillé, la protection par des règlements adaptés aux valeurs contenues par ces zones permet une suite opérationnelle, au moyen des « plans particularisés » de rénovation<sup>69</sup>.

La préservation du prestige du passé est affirmée comme objectif de la planification urbaine italienne dès le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, fait prouvé par la succession des plans régulateurs et des règlements édilitaires de Rome, de façon à ce que l'on puisse considérer les dispositions de la loi de 1942 comme l'accomplissement d'une tendance historique. La Commission des Architectes et Ingénieurs chargés de l'élaboration du premier plan régulateur de Rome (1870-1874) considère que, pour redonner une gloire à la nouvelle capitale, il faut respecter les vestiges des « *monuments, témoins de l'Histoire glorieuse du plus grand peuple de l'antiquité, tout en leur faisant ressortir la beauté artistique.* » De cette manière, « *Rome, la grande Cité Médiévale, se transformerait dans une grande Cité moderne, sans perdre le caractère sévère que lui ont imprimé tant de siècles de domination mondiale avec ses merveilleux Monuments antiques ou modernes.* » Le plan divisait la ville en trois parties : la *Rome antique*, destinée à rester un musée en plein air, la *Rome actuelle* – où les interventions en vue de lier les principaux monuments devaient respecter « le plus possible » du bâti existant et la *Rome future*, dont le développement ne devait pas altérer « *les anciennes traditions, la vastitude et la beauté de l'horizon* »<sup>70</sup>. Parallèlement, les réglementations édilitaires prévoyaient pour Rome, dès 1886, l'interdiction de construire des niveaux supplémentaires dans le cas des « *constructions des auteurs classiques et des palais ou maisons qui, par leur caractère et style qui les distingue, méritent – pour l'histoire de l'art – d'être conservées dans leur intégrité* »<sup>71</sup>. Dès 1912, le règlement urbanistique romain a été complété avec une « *Liste des constructions ayant un caractère historique ou artistique* », pour lesquelles l'affichage des publicités et toute inscription étaient interdits ; cette règle s'appliquait aussi pour les places et aires proches des basiliques majeures ou mineures, urbaines ou suburbaines ou des monuments antiques et pour les « places monumentales » et, dès 1924, pour tout le « quartier antique » du Rinascimento. Depuis 1913, les règlements édilitaires et les plans régulateurs ont dû contenir les normes nécessaires pour empêcher que les nouvelles œuvres endommagent la perspective ou la lumière des monuments<sup>72</sup>.

Le premier plan régulateur de Rome, élaboré après la guerre et approuvé en 1962, renforce cette dimension patrimoniale. Dès 1957, il

était affirmé que le nouveau plan est destiné « à discipliner le développement de la métropole et sauver son centre historique, patrimoine commun de la nation et de l'entière humanité civile »<sup>73</sup>. Le zonage proposé pour la partie à prédominance résidentielle de la ville individualise le « noyau historique, sujet au plan de conservation, assainissement et restauration », le « noyau central, sujet à des règles particulières de caractère architectural et urbanistique », les « noyaux récents, en plein rendement, sujets à la conservation », ceux « à rénover, sujets au plan de re-dimensionnement » et ceux « prévus dans des plans particularisés, sujets au plan de complétion », distinction qui peut se lire dans la suite de celle de 1874.

Avec la nouvelle orientation donnée par ce document aux « plans particularisés », d'instruments destinés à traduire les indications du plan régulateur en règles constructives précises, la théorie de Giovannoni – exposée en 1931 dans *Vecchie città ed edilizia nuova* – retrouve ses points essentiels intégrés dans la pratique italienne.

Une législation spéciale pour les centres ou zones historiques est apparue relativement tard en Italie. En 1967, la loi 1942 est complétée et distingue le cas des centres [historiques] habités qui, en 1968 seront considérées comme « zones territoriales homogènes », sujettes aux règles éditaires spéciales et objets d'opérations d'« assainissement conservateur »<sup>74</sup>. La délimitation des « zones de récupération du patrimoine urbain » et leur gestion à l'aide des « plans de récupération »<sup>75</sup> sont prévues à partir de 1978. Entre temps, la protection des centres historiques a bien été assurée par les dispositions des plans généraux et « particularisés », comme le prouvent les exemples d'Assisi (1957-58), de Rome (1962), d'Urbino (1964) et ceux, bien connus au niveau européen, de Bologne (1969) et de Como (1967-1970), tous réalisés dans le cadre législatif ouvert giovannonien<sup>76</sup>.

**La voie doctrinaire.** En ce qui concerne la restauration, Giovannoni se place dans la suite des idées de Camillo Boito ; en s'exprimant dans le texte émis par la *Conférence d'Athènes* et ensuite, dans la *Charte Italienne de la Restauration* (1931), il aura défini le cadre théorique et les étapes obligatoires à suivre par toute intervention de restauration<sup>77</sup>. Les trois questions essentielles abordées par la Charte de 1931 ont généré une transformation de la discipline et restent à la base de toute démarche contemporaine de restauration. La première pose le « *principio storico* » à la base du choix de l'option de restauration, à travers l'analyse des

données certaines obtenues par l'étude du monument. La seconde concerne la conservation de

tous les éléments ayant un caractère d'art ou de souvenir historique, quelle que soit la période à laquelle ils appartiennent, sans que le desideratum d'unité stylistique et du retour à la forme primaire intervienne pour en exclure quelques-uns au détriment des autres<sup>78</sup>.

La troisième pose le respect pour le monument et pour ses diverses phases d'évolution en rapport d'égalité avec le respect de son milieu caractéristique, dont les conditions « *ne devront pas être altérées par des isolements inopportuns, de constructions nouvelles envahissantes par leur masse, couleur ou style.* » Les autres points concernent la nature et le degré d'intervention souhaitable, le choix des matériaux nouveaux (et leur expression différente par rapport à celle des matériaux anciens), l'obligation d'enregistrement de toutes les étapes de l'intervention et les utilisations souhaitables pour les monuments, non dommageables et proches aux utilisations d'origine. En même temps, la Charte doit être comprise comme une continuation de la vision révolutionnaire de Boito, contenue d'une manière concentrée dans sa contribution au *Congrès des ingénieurs et architectes italiens* tenu à Rome en 1883<sup>79</sup>, reprise dans les conclusions du Congrès, où il formule, en sept points de méthode, l'embryon de ce qu'allait devenir la restauration scientifique par opposition aux principes développés par Viollet-le-Duc, considérés romantiques, et en dépassant la conception ruskinienne, considérée inopérante. Dans ces conditions, le grand mérite de Giovannoni est d'avoir donné la forme officielle à ce programme d'avant-garde, par l'instance du Conseil Supérieur des Antiquités et des Beaux-Arts<sup>80</sup>.

La *Charte de Venise de 1964*<sup>81</sup>, second texte international après celui de la Conférence d'Athènes, est considérée révolutionnaire pour le domaine de la restauration ; certains auteurs vont jusqu'à le considérer un monument en soi<sup>82</sup>. La Charte fait preuve d'un consensus international au niveau des principes de restauration, dans la direction ouverte, plus de trente ans avant, à Athènes. Malgré cela, comme l'affirmait récemment Françoise Choay, « *son horizon limité et son dogmatisme la situent singulièrement en retrait au regard des travaux d'Athènes, dont la démarche ouverte, questionnante et dialectique est plus que jamais d'actualité* »<sup>83</sup> ; on pourrait avancer l'affirmation que la formulation lacunaire des éléments dits novateurs de ce texte, ainsi qu'un manque

de pragmatisme au niveau conceptuel<sup>84</sup> ont porté atteinte aux bases théoriques de la discipline. Notamment, le nouveau sens donné à la notion de monument historique<sup>85</sup> est erroné : le fait de confondre dans une seule catégorie conceptuelle les œuvres majeures avec celles mineures, les éléments isolés avec leur cadre, et les « sites » urbains et ruraux a engendré une attitude non différenciée quant aux valeurs contenues par ces sous-catégories et partant, quant aux méthodes de conservation s’y rapportant. En plus, l’absence des références aux ensembles, aux parcs et jardins ou aux centres historiques est inexplicable pour la période de sa rédaction (quatre ans après la Charte de Gubbio<sup>86</sup> et deux ans après la Loi Malraux<sup>87</sup>), notamment par rapport aux sources utilisées. Une nouvelle lecture à la lumière de la Charte Italienne de la Restauration de Giovannoni montre la reprise, dans le texte de 1964, de certains points du texte de 1931, extraits du contexte ou formulés différemment, en simplifiant les nuances giovannoniennes ou en leur donnant une interprétation erronée<sup>88</sup> ; de même, une lecture comparée des versions italienne et française de la Charte de Venise permet le constat d’une traduction des concepts italiens par des termes impropres, qui allaient faire une longue carrière dans le vocabulaire anglo-français<sup>89</sup>.

Comme le précise Françoise Choay, la Charte de Venise reste un document de référence, mais ceci dans le sens de la mondialisation du patrimoine. Avec ce document – ayant eu un impact et une capacité de pénétration comparables à ceux de la Charte d’Athènes de Le Corbusier – certaines des idées de Boito ou de Giovannoni s’imposeront au public planétaire, qui les lira dans une expression simplifiée, épurée de toute base historique et de toute perspective critique. De la même manière qu’Athènes pour l’urbanisme, Venise est responsable, pour la restauration, d’une certaine « démocratisation » de la discipline. Entre temps et depuis, l’Italie poursuit sa carrière singulière dans la continuité giovannonienne, maintenue par l’entremise de la doctrine assimilée par l’enseignement et par la législation, en avance – et presque isolée – par rapport à l’expérience des autres pays européens.

En 1972 est rédigée une seconde *Charte Italienne de la Restauration*, basée sur la première, celle de 1931, émise toujours par voie administrative<sup>90</sup>. Le rapport qui précède les douze points de la Charte contient un jugement critique sur la période ayant suivi la Charte de 1931, période où son application conséquente, même dans des domaines qu’elle n’abordait pas de façon explicite, aurait pu éviter les égarements de l’après-guerre<sup>91</sup>. La Charte de 1972 part de la conscience que la tutelle

« *organique et paritaire* » des œuvres d'art, comprises dans une vaste acception typologique, spatiale et chronologique<sup>92</sup>, nécessite l'élaboration de normes, aptes à traduire en termes techniques et juridiques la complexité conceptuelle des attitudes liées à la conservation. Elle définit les objets à conserver, les méthodes et les principes à suivre ainsi que les opérations permises ou interdites d'un point de vue technique et doctrinaire, tout en introduisant quatre annexes contenant des dispositions particularisées concernant la sauvegarde et la restauration des antiquités, la conduite des restaurations architectoniques, l'exécution des restaurations de peinture et de sculpture et la tutelle des centres historiques.

L'acquis de la Charte est d'avoir donné une expression normative à la vision de Cesare Brandi<sup>93</sup>, pour lequel la restauration constitue le « *moment méthodologique de reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission vers le futur* »<sup>94</sup>. Le principe est énoncé dans le cadre de la distinction opérationnelle des actions visant la conservation des œuvres d'art : la sauvegarde – « *toute mesure de conservation qui n'implique pas l'intervention directe sur l'œuvre* ») et la restauration – « *toute intervention visant le maintien en rendement (in efficienza), la facilitation de la lecture et la transmission intégrale aux générations futures des œuvres et des objets.* » Ce dernier objectif, mentionné aussi par la Charte de Venise, gagne en clarté : « *toute intervention sur l'œuvre ou dans son voisinage [...] doit être réalisée de telle manière et avec de telles techniques et matières, afin de pouvoir offrir la garantie que, dans le futur, elle ne rendra pas impossible une éventuelle nouvelle intervention de sauvegarde ou de restauration.* »

En privilégiant l'importance pour l'histoire des différents témoins de l'histoire matérielle, la Charte se situe dans la lignée de Boito et de Giovannoni<sup>95</sup> ; en extrapolant cette perspective aux établissements humains<sup>96</sup>, la conservation ne s'adressera pas uniquement aux édifices ou espaces, mais surtout à leur structure urbanistique, « *qui possède, en soi-même, signification et valeur.* » La restauration doit garantir « *la persistance dans le temps des valeurs qui caractérisent ces complexes* » par la « *conservation des caractéristiques d'ensemble de l'organisme urbanistique entier et de tous les éléments qui concourent à définir les dites caractéristiques.* » L'articulation entre la conservation de ses valeurs constituées dans le temps et les développements futurs se réalise de l'extérieur vers l'intérieur moyennant coordination de la planification territoriale, urbaine et finalement zonale, par l'assainissement

« *conservateur* » des zones à valeur historique. Les éléments faisant partie de l'ensemble urbanistique – édifices, espaces intérieurs ou extérieurs publics ou privés, éléments naturels – seront conservés non seulement dans leur aspect formel, mais également dans leurs « *caractères typologiques* », avec le maintien des structures viaires et édilitaires ainsi que des caractères du contexte urbain, par la conservation intégrale des « *émergences monumentales et ambientales* » les plus caractéristiques et l'adaptation des autres aux exigences de la vie moderne. En vue de la confirmation des « valeurs urbanistiques, architecturales, ambientales, typologiques, constructives etc. », l'intervention va être précédée par une opération de « *lecture historique et critique* » dont les résultats vont déterminer une individualisation des différents degrés d'intervention nécessaire au niveau architectural et urbanistique. Sur ces derniers points, La Charte n'est étrangère ni aux théories giovannoniennes, ni au développement de la morphologie et typologie urbaines leur ayant suivi dans les années 1960-1970, ni au texte de la Charte de Gubbio concernant la sauvegarde des centres historiques, ni – fort probablement – à l'expérience française des secteurs sauvegardés, initiée par la Loi Malraux de 1962.

L'importance de la Charte de 1972 est majeure en ce qui concerne trois points. Le premier est la définition complète et complexe du champ patrimonial à travers les valeurs contenues par l'ensemble des manifestations de l'histoire et de l'art dans le territoire ; le second est l'approche intégrée de cet ensemble, qui permet la préservation de ces valeurs par la conservation de leur support matériel, pour une période déterminée, jusqu'à ce qu'une génération future puisse les connaître et les réévaluer. Le troisième concerne le jugement de valeur comme but et conclusion de l'étude historique *et critique*, qui se traduit par des attitudes différentes relatives à la restauration des objets singuliers et, en ce qui concerne l'ensemble urbain ou territorial, par une hiérarchie opérationnelle de l'espace en termes de degré d'intervention souhaitable, justificatrice de règles et d'actions.

**La voie opérationnelle.** L'approche opérationnelle et transdisciplinaire de l'histoire – qu'il s'agisse de l'histoire de l'architecture ou de l'histoire urbaine – constitue l'élément le plus fertile de l'œuvre giovannonienne. L'histoire de l'architecture comme discipline autonome se construit chez Giovanni suivant une méthode « positive » dans la lignée de Choisy, qui cherche à tracer les transformations subies par les programmes ou

types architecturaux en se basant sur une étude des permanences de l'environnement et des causes matérielles influençant la construction ou ses principes directeurs ; cette analyse n'élimine pas celle des circonstances historiques ou artistiques. L'étude générale est suivie par l'étude directe du monument ; les données matérielles (climat, ressources) et celles obtenues par la documentation et la confrontation avec d'autres exemples similaires. L'histoire de l'architecture est comprise avant tout dans son aspect opérationnel pour la restauration ; l'édifice vu comme résultat des causes complexes géographiques, économiques, politiques, techniques ou artistiques ouvre la discipline historique vers le champ vaste des sciences humaines et sociales ; l'édifice vu dans la longue histoire de son type architectural ouvre la discipline historique vers une étude des structures à longue durée de la tradition<sup>97</sup>. L'histoire des styles urbains fait la liaison entre l'histoire des styles et l'histoire urbaine, ouvrant la recherche vers une histoire de la forme urbaine, avec de nombreuses applications dans l'urbanisme.

La direction de recherche constituée par la morphologie urbaine et la typologie des édifices est fortement attachée à l'héritage giovannonien de l'histoire de la forme urbaine, qu'elle développe dans sa dimension analytique afin de définir les caractères évolutifs de l'environnement historique, par une méthode propre dont les sources se retrouvent autant chez Sitte que chez Poëte ou Lavedan.

Saverio Muratori fut le premier à développer dans les années 1950, en partant de l'exemple de Venise<sup>98</sup>, une méthode de recherche dans le champ de l'histoire urbaine qui se propose de déchiffrer l'état présent en individualisant les états successifs antérieurs, leurs matrices et leurs lois de développement, dans une interprétation structurelle de l'histoire. Pour lui, c'est l'inconscience absolue de la réalité des tissus urbains sujets à des opérations qui est la principale déficience des interventions modernes. Les périodes passées font preuve de cohérence dans le développement basée sur le maintien des « *valeurs objectives* » des états anciens dans leur sens et structure originaires, par la force de la tradition qui « *innove en conservant et conserve en innovant.* » Il suffirait donc de s'intégrer dans le sens des transformations du passé et de considérer les structures préexistantes comme base positive du programme urbanistique – à travers une évaluation historique – pour sortir de l'échec doctrinaire de la discipline, car « *sans la vraie possession de l'existant, le potentiel devient un doute et de toute manière arbitraire* »<sup>99</sup>.

Effectivement, l'étude de la réalité urbaine sujette à la planification – en termes de formes et de fonctions – évite l'utilisation arbitraire des références extrinsèques. Pour cela, l'histoire comme connaissance du concret aide à lire le contexte urbain dans ses lignes de développement et dans ses différentes strates, dans le langage et la technique de chaque moment ; « *le jugement historique est donc déjà jugement opératif, programme d'action et, dans la présente situation de crise, l'histoire est doublement nécessaire, comme information et comme éducation aux valeurs formatives de la réalité* »<sup>100</sup>. L'étude de l'histoire doit nécessairement conduire à la définition d'une voie pertinente de développement car « *la complète adéquation pratique* » est contenue dans le jugement historique : la planification est légitime lorsqu'elle elle suit les lignes de variation fonctionnelle et spatiale admises par la réalité. La recherche vise la restitution de la topographie urbaine en développement à partir de l'état primitif, déterminant – au moyen d'une lecture critique et régressive des chartes et plans, doublée d'une lecture directe de la ville –, ayant comme références les structures techniques, économiques et sociales de la ville, comprises comme matrices de son développement édilitaire. Les caractères stylistiques des constructions existantes constituent la traduction en termes formels, propres à chaque moment historique, des exigences formulées par les structures précédemment définies. L'étape essentielle pour cette lecture d'« *histoire urbaine opérante* » est, d'après Muratori – qui se place ainsi dans la lignée de Sitte et de Giovannoni – l'individualisation du « *tipo edilizio* » et de ses caractères, comme base du mélange de la réalité urbaine et de sa compréhension. Le type ne se découvre que dans son application variée dans un tissu édilitaire qui, à son tour, s'articule dans l'organisme urbain. La valeur globale de l'organisme urbain ne peut être surprise que dans sa dimension historique et c'est précisément le *jugement de valeur* qui fait la liaison de passé édifié avec le futur planifié, car toute réalité dérive d'une vision adoptée comme référence.

Gianfranco Cannigia reprend les idées de Muratori et les développe dans les années 1960-1970 dans ses recherches ayant comme support la ville de Como<sup>101</sup>. Sa démarche est formulée dans les limites de l'objet d'intérêt – l'environnement urbain dans ses dimensions plurielles : édifice, ville, territoire – et dans les limites des objectifs de la discipline urbanistique. Pour lui, la reconnaissance des « structures de l'*ambiente* » est la condition de l'opérationnel. La structure est « la caractéristique qui distingue une multiplicité ordonnée d'une autre non différenciée », un

système de lois qui forme et reforme la multiplicité et se porte garant de son devenir unitaire. Le but de la recherche est, pour Cannigia comme pour son prédécesseur, l'aspect opérant apporté par la compréhension évolutive de la structure urbaine actuelle. Effectivement, si la connaissance historique de sa croissance est obtenue en saisissant les états précédents, en les assumant ensuite comme phases de développement, tout en déterminant les lois qui font dériver une étape d'une autre, alors l'instrument de lecture des possibilités d'évolution bénéfique de la ville sera précisément *le diagramme du processus d'évolution urbaine*.

Continuée par les travaux de plusieurs autres architectes, notamment italiens, mais aussi suisses, anglais et français, l'approche morpho-typologique n'a pas trouvé une expression théorique rigoureuse, comme le constatait une étude de bilan datant des années 1985-1988, coordonnée par Pierre Merlin, Françoise Choay et Ernesto d'Alfonso<sup>102</sup>. Les concepts utilisés étaient flous et le vocabulaire manquait de stabilité<sup>103</sup> ; l'apport de certaines contributions dans le domaine de l'histoire urbaine – notamment des analyses parcellaires –, tout comme l'importance opérationnelle du fait de concevoir l'objet urbain dans son expression concrète et localisée sont reconnus, mais le constat général de l'étude est celui de faiblesse conceptuelle et méthodique.

Cependant, Cannigia et Muratori ont défini les premiers éléments de méthode qui se sont révélés solides en vue de déchiffrer la particularité des organismes urbains et de donner une clé de lecture au mélange de formes et de styles que constituent les villes. Cette méthode est restreinte aux noyaux urbains anciens ; elle permet de découvrir les lois qui ont présidé à leur urbanisation, à travers des permanences locales et des influences assimilées, définissant leur caractère formel et fonctionnel spécifique. La réalité urbaine se redessine dans une clé différente, des manifestations constructives issues des différents types de base ; la ville est caractérisée par une suite de cas de figure résultés de l'articulation d'un type « edilizio » de base ou d'un autre dans une étape précise de son évolution, et chaque type de base est présent dans des manifestations variées, contemporaines ou successives. L'aspect opérationnel résulte d'une interprétation évolutive de la spécificité et vise la capacité de s'insérer dans une logique typologique donnée, en compatibilité avec les caractères qui la définissent à chaque endroit.

L'analyse des documents d'urbanisme basés sur une recherche sérieuse portant – entre autres – sur les aspects morphologiques et typologiques,

s'avère plus fertile que l'analyse des textes s'y référant<sup>104</sup> ; en ce sens, les conclusions sont nettement moins pessimistes. Les règles à observer à l'avenir sont définies en partant de celles suivies dans le passé, en précisant les degrés de liberté ; l'étude morphologique et typologique de la ville permet leur définition, leur hiérarchie, leur évaluation et, par décision, leur expression normative future. Cette méthode est compatible avec une évaluation quantitative : en définissant un système de critères apte à qualifier un développement urbain donné, l'expression de ces critères par leurs dimensions mesurables permet d'obtenir une hiérarchie de l'espace urbain par rapport à ces critères. De même, en introduisant des critères de valeur architecturale, historique ou urbanistique, en les décomposant et en les pondérant, la ville apparaîtra comme un ensemble hiérarchisé de valeurs – ou qualités – transposable, suite à un choix en ce qui concerne le rapport conservation/modernisation, en règles et programmes d'action différenciés<sup>105</sup>. La décision urbanistique s'y réfère sans s'y limiter ; son objectivité est accrue par un certain type de jugement historique, accompagné par des jugements tenant d'autres horizons disciplinaires – indispensables à l'urbanisme.

Comment et en quelle mesure l'approche historique est-elle utilisée comme base pour la planification reste un mystère hors les centres historiques, car celle-ci dépasse rarement le cadre de la réflexion patrimoniale et lorsqu'elle le fait, les barrières du langage prescripteur et ceux de la masse de documents à corroborer ne peuvent être franchies par un chercheur formé dans un autre horizon disciplinaire. L'étude historique constitue une obligation générale pour la planification dans peu de pays européens et quand cette obligation existe, le contenu des études n'est pas défini ou il est défini superficiellement. Même dans le cas de l'Italie, où cette obligation a été introduite dès 1942 pour les plans régulateurs généraux et où Giovannoni en avait déjà précisé le contenu souhaitable, il arrive souvent que les études se limitent à une banale compilation d'informations historiques doublée ou pas par une série de plans historiques.

Essayer de déchiffrer ce pont précis dans une série de plans urbanistiques réputés sérieux, voilà une tâche qui mériterait d'être assumée à côté de celle, encore plus difficile, de l'analyse des résultats visibles. Une première dans la matière peut être considérée l'étude récente de Francesca Romana Stabile sur la cité-jardin de Garbatella<sup>106</sup>, l'étonnant espace produit dans les années 1920-1929 pour l'*Istituto per le Case Popolari di Roma* selon les idées d'ensemble de Gustavo Giovannoni,

Massimo Piacentini et Innocenzo Costantini et avec l'apport de deux principaux architectes, Innocenzo Sabbatini et Plinio Marconi.

Garbatella apparaît comme aboutissement d'une période de recherche des appuis historiques dans la culture européenne pour une nouvelle image de l'avenir planifié. La recherche d'un style italien propre, basé sur le vocabulaire d'une période historique représentative, que préoccupait Boito dans les années 1880, avait conduit à l'apparition du *barocchetto*, une relecture de l'architecture romaine du *seicento* et *settecento*, incitée par les préoccupations italiennes du début du siècle relatives à l'architecture mineure et intégrée dans le mouvement de l'architecture régionaliste ; ce style a été adopté pour l'ensemble de logements sociaux de Garbatella. Les principes d'aménagement urbain posés par Giovannoni révèlent une double lecture de Sitte, directe en ce qui concerne les principes d'adaptation au terrain et d'articulation de l'espace et indirecte, par le détour du modèle de la cité-jardin anglaise, utilisé comme référence générale.

La distribution traditionnelle des fonctions et des densités urbaines, la disposition variée des types d'unités d'habitation retenus – conduisant à la différenciation des volumes des immeubles, pour la plupart des *villine* et des *pallazzine* –, la disposition organique des espaces construits, pavés ou plantés, tout comme les multiples nuances architecturales dans le registre harmonisant du *barocchetto* conduisent à une perception du quartier comme entité organique et structurée, à l'image des villes à évolution lente.

Le résultat peut être décrit avec les paroles de Cincinat Sfințescu, un des premiers visiteurs du quartier, en 1929, lors du Congrès de la Fédération Internationale pour les Logements et de l'Aménagement des Villes. L'urbaniste roumain notait dans son journal de voyage :

Les logements de ce quartier ont un air extrêmement soigné et même luxueux. Les cours et les jardins aménagés avec des artésiennes, des trottoirs à carrelage, des plantations [...] concourent pour former un environnement agréable et même artistique. [...] Ce qui nous a également fait une très bonne impression a été le style des bâtiments. Grands ou petits, évoluant d'une manière accentuée vers le modernisme, les bâtiments semblaient néanmoins être nés sur le sol italien, évoquant une évolution italienne de l'architecture<sup>107</sup>.

Cette image stratifiée a été construite sur les bases d'un rapport pluriel à l'histoire – structurel, morphologique et stylistique –, rapport qui se dévoile à Garbatella dans toute sa fertilité, en partant d'une perspective d'une modernité manifeste. Du point de vue stylistique, la référence historique devient un instrument de légitimation opérationnelle : la discipline du projet « *intègre à la curiosité intellectuelle et au sens du métier l'ironie de la confrontation. La tradition locale continue ainsi d'affirmer sa vitalité à travers la mise au point d'un 'catalogue' de composants pratiquement infinis* »<sup>108</sup>. D'un point de vue morphologique et structurel, la référence historique assure « *la complète adéquation pratique* », pour reprendre les termes de Muratori. Garbatella montre une des possibilités de créer – dans les règles de l'art – des espaces habitables, ancrés dans la tradition sans s'y suffoquer : celle issue d'un jugement non plus historiciste mais *historial*, inspiré par Gustavo Giovannoni<sup>109</sup>.

L'intérêt passionne pour ce qui était appelé jadis *l'art urbain*, c'est-à-dire pour le travail de l'espace, pour l'étude sophistiquée des points de vue et de leur soutien architectural ou décoratif, pour la qualité des détails des façades, des clôtures, des pavages ou des plantations, tient d'une préoccupation esthétique révolue, donc *historique*. Ravivée dans ses principes par Camillo Sitte, elle s'avère – par ce travail collectif d'exception – pertinente et indispensable à tout acte édificateur de ville nouvelle.

### **La ville belle et bonne et éternelle dans sa voie naturelle**

L'histoire aide avant tout à la compréhension de l'état présent d'un territoire, dans toute sa complexité et avec toutes ses caractéristiques ; ce n'est que de cette manière que se dévoile le rôle essentiel de l'histoire, celui d'appui à la représentation d'un avenir plus proche ou plus lointain, indispensable à l'urbanisme.

Geddes l'avait vu clairement en 1904 :

un contraste aussi marqué des origines et des développements urbains comme ceux de Glasgow et d'Edinburgh doit être expliqué ; et ainsi à travers [des études] de plus en plus complexes, nous atteignons le niveau des questions et des politiques urbaines modernes. En comprenant le présent comme le développement du passé ne nous préparons-nous pas en même temps à comprendre le futur comme le développement du

présent ? » « Prendre conscience des facteurs géographiques et historiques de notre vie citadine est donc le premier pas vers la compréhension du présent, un pas indispensable à toute tentative d'une prévision scientifique de l'avenir, qui doit éviter autant que possible les dangers de la pure utopie<sup>110</sup>.

Ce passé fait plus qu'éclairer la constitution du présent : il dévoile sa logique d'évolution et éclaire ainsi sur ses valeurs internes, qui se constituent en référentiel pour le présent.

Relisons Assunto : la présence du passé se reflète, dans la ville historique, dans sa configuration en tant qu'œuvre d'art – somme de représentations des temps différents, œuvres d'art et autres bâtisses où la représentation prime par rapport à la fonction – et c'est ainsi que la ville se constitue comme image du temps. C'est la présence de la mémoire historique cristallisée dans les bâtiments qui se succèdent qui « *faisait vivre le passé dans le présent et le présent dans le futur : la mémoire d'un aujourd'hui comme anticipation d'un hier, l'expectative d'aujourd'hui comme souvenir de demain : et le passé qui se prolonge dans le présent et s'anticipe dans le futur (qui sera un passé, comme le passé fut un futur)*. » Au rythme brutal de la technologie, l'éclipse de la beauté et l'expulsion de la mémoire survinrent pour tuer la ville de Filarète, « *belle et bonne et éternelle dans sa voie naturelle* », la ville riche des différences<sup>111</sup>.

Il y a donc une légitimité historique à investir dans la beauté, comme dans la mémoire.

Il peut y avoir aussi de la liberté dans le choix des références. Reprenons Geddes :

C'est un lieu commun de la psychologie que notre pensée soit et doive être anthropomorphique ; un lieu commun de l'histoire qu'elle ait été « hébraomorphique », « hellénomorphique », « latinomorphique », et ainsi de suite, tour à tour. [...] Ce dont nous avons encore communément besoin, toutefois, est de porter clairement cette vue dans notre propre ville et dans ses institutions, ses rues, ses écoles et ses maisons, jusqu'à ce que, soit dans la dépense privée, soit dans le vote public du moindre budget nous sachions exactement si nous définissons la dépense dans le but d'étendre, par exemple, l'influence de la renaissance Florence sur une génération ou de la décadente Versailles sur une autre. Il n'y a pas de danger à éveiller trop complètement ce sentiment ; car bien que nous ayons cessé de citer et d'utiliser consciemment les hauts exemples de

l'histoire, nous avons perpétué et étendu le plus loyalement, parce qu'inconsciemment et de façon automatique, les aménagements urbains lointains ou proches<sup>112</sup>.

Mais il y a, surtout, une légitimité dans recherche d'une continuité dans la représentation du futur. Nous avons vu comment se sont développés les mécanismes de reconnaissance des éléments forts de la continuité urbaine. Base de l'invention, tout état passé fonctionne comme modèle : il est compris dans l'état suivant de telle manière qu'il est possible, en inventant une méthode régressive de lecture, d'y retrouver les étapes précédentes.

Dans ce dernier sens, il y a aussi une légitimité dans la conservation des valeurs. Chez Brandi, ce n'est pas l'histoire qui est préservée, mais les valeurs qui s'y sont constituées ; elles seront transmises à l'avenir de telle manière que le futur garde l'empreinte du passé, à côté et à travers les valeurs du présent. La double historicité de l'œuvre d'art – celle qui coïncide avec l'acte de la création et qui renvoie à un temps et un endroit précis et celle qui provient du fait que l'œuvre s'insère dans le présent d'une conscience – est ce qui rend légitime la restauration :

La période intermédiaire entre le temps où l'œuvre a été créée et ce présent historique qui avance continuellement est composée par autant de « présents » historiques devenus « passés » où l'œuvre ait pu acquérir des traces. Mais l'œuvre peut acquérir des traces en même temps par rapport au lieu où elle a été créée ou auquel elle a été destinée qu'à celui où elle se trouve au moment de sa nouvelle réception par la conscience<sup>113</sup>.

Parvenir à définir les valeurs existantes dans un territoire – qui lui donnent tant l'individualité que l'importance pour l'histoire et les traduire en termes de politique de conservation – conduit à conformer le développement à ces valeurs pour une période déterminée. Cette attitude recrée un lien entre les étapes successives d'un territoire, remplaçant celui, dit perdu, de la tradition, en garantissant le non-oubli d'un état présent composé dans le temps qui deviendra lui-même, dans l'avenir proche, du passé. La subjectivité du choix des valeurs est réduite – par le consistant support analytique, défini antérieurement par Giovannoni – jusqu'à son expression primaire, indissociable de tout acte de volonté ou de création et, dans ce sens, elle est encouragée.

De même, la ville en tant qu'œuvre d'art et que somme de références historiques admet une continuelle rénovation. L'étude de Giovannoni dans la direction inaugurée par Sitte a permis, dans un l'intervalle d'un peu plus de cent ans, le parcours que nous avons essayé de décrire, sans toutefois qu'une révision de la discipline se redessine à partir de sa critique première. Sitte avait vu juste :

Il faut à tout prix étudier les œuvres du passé et remplacer la tradition artistique perdue par la connaissance théorique des causes qui fondent la beauté des aménagements anciens. Ces causes doivent être érigées en revendications positives, en règles d'urbanisme, qui seules pourront nous sortir de l'ornière, s'il en est encore temps<sup>114</sup>.

Il y a une légitimité dans l'utilisation de l'histoire en tant que leçon. Une des leçons de l'histoire concerne l'échec de la bonne volonté : face au déclin du savoir-faire, au lieu de créer des règles qui conforment l'espace de l'innovation pour combler le manque de tradition constructive, la société européenne a créé des règles pour sauver les maisons du passé, tout en s'éloignant de la tradition. L'ancien est devenu l'unique sujet des investissements dans la mémoire, mais cette démarche n'est pas porteuse d'espoir : si le présent s'efface, le passé sera rapidement oublié.

Il n'y a pas de conclusion ; l'utopie de l'urbanisme engendre, comme seule réalité, une couche supplémentaire de valeurs qui alourdit le passé. Pour que cette couche fine n'efface pas celles antérieures, l'utopie doit les assimiler toutes à la lumière du *lieu* présent ; ce n'est qu'en attachant ces valeurs à la terre qu'elle arrive à les faire s'exprimer dans l'avenir.

*« Au centre de Foedora, métropole de pierre grise, il y a un palais de métal avec une boule de verre dans chaque salle. Si l'on regarde dans ces boules, on y voit chaque fois une ville bleue qui est la maquette d'une autre Foedora. Ce sont les formes que la ville aurait pu prendre si, pour une raison ou pour une autre, elle n'était devenue telle qu'aujourd'hui nous la voyons. À chaque époque il y eut quelqu'un pour, regardant Foedora comme elle était alors, imaginer comment en faire la ville idéale ; mais alors même qu'il en construisait en miniature la maquette, déjà Foedora n'était plus ce qu'elle était au début, et ce qui avait été, jusqu'à la veille, l'un de ses avènements »*

*possibles n'était plus désormais qu'un jouet dans une boule de verre.*

*Foedora, à présent, avec ce palais de boules de verre possède son musée : tous les habitants le visitent, chacun y choisit la ville qui répond à ses désirs il la contemple et imagine qu'il se mire dans l'étang des méduses qui aurait dû recueillir les eaux du canal (s'il n'avait été asséché) qu'il parcourt perché dans un baldaquin l'allée réservée aux éléphants (à présent interdits dans la ville) qu'il glisse le long de la spirale du minaret en colimaçon (qui ne trouva plus le terrain d'où il devait surgir).*

*Sur la carte de ton empire, ô Grand Khan, doivent trouver place aussi bien la grande Foedora de pierre et les petites Foedora dans leurs boules de verre. Non parce qu'elles sont toutes également réelles, mais parce que toutes ne sont que présumées. L'une rassemble ce qui est accepté comme nécessaire alors qu'il ne l'est pas encore ; les autres, ce qui est imaginé comme possible et l'instant d'après ne l'est plus. »*

**Italo Calvino,**  
*Les villes invisibles*<sup>115</sup>

## NOTES

(La date entre parenthèses suivant l'année de parution d'un ouvrage est celle de la première édition en langue originale)

- <sup>1</sup> Camillo Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienne, 1889. Le texte de Sitte a eu une reconnaissance immédiate en Autriche et dans toute l'Europe, tant dans le développement des théories de l'aménagement urbain que dans sa pratique. Françoise Choay le considère initiateur de l'urbanisme « culturaliste » (voir *infra* note 10).
- <sup>2</sup> Philippe Ariès, *Le Temps de l'Histoire*, Seuil, Paris, 1986 (1954). Idée développée dans le dernier essai de l'ouvrage, daté 1949.
- <sup>3</sup> Italo Calvino, « Les villes et la mémoire. 5. » in : *Les villes invisibles*, Seuil, « Points », Paris, 1996 (1972), pp. 39-40.
- <sup>4</sup> Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris, 1992. L'auteur constate l'existence d'une inflation dans l'ensemble des activités liées au patrimoine, inflation typologique, chronologique et géographique des biens patrimoniaux, ainsi qu'une inflation démographique du public concerné. Le culte patrimonial serait un indicateur du malaise de la société moderne qui – ayant perdu la compétence d'édifier – retrouve ses valeurs dans un passé valorisé et valorisant.
- <sup>5</sup> Les multiples approches de l'urbanisme, ainsi que ses possibles définitions, sont présentées d'une façon systématique par Pierre Merlin dans l'étude introductive au *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* (P. Merlin, F. Choay (éd.), PUF, Paris, 1996).
- <sup>6</sup> Le baron Georges Eugène Haussmann (1809-1891) est né à Paris en 1809 d'une famille de Cologne. Son éducation a été des plus intéressantes : études de droit, cours à l'École de Médecine, à la Sorbonne et au Collège de France (élève de Gay-Lussac et de Cauchy), élève libre au Conservatoire (collègue de Berlioz) ; en complément de ses études, il travaille dans un cabinet de notaire. Sa carrière dans l'administration commence en 1831, lorsqu'il devient secrétaire général de la préfecture de Vienne. Suivent différents postes et, en 1853, celui de préfet de la Seine qui durera 17 ans. Cf. Baron Haussmann, *Mémoires*, Seuil, Paris, 2000 (1890-1893).
- <sup>7</sup> Cf. Choay, Introduction aux *Mémoires* du Baron Haussmann, pp. 23-24.
- <sup>8</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, « L'ordre philosophique », Paris, 2000, p. 1.
- <sup>9</sup> Problématique présentée systématiquement par Jacques Le Goff dans *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988 (1977-1982).
- <sup>10</sup> Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Seuil, Paris, 1979 (1965), citation p. 9. F. C. construit un cadre de référence pour l'urbanisme à travers un corpus d'écrits du XIX<sup>e</sup> siècle – le « pré-urbanisme ». Les caractères de ces écrits se retrouvent dans la pensée urbaine du XX<sup>e</sup> siècle, constituant pour l'urbanisme des modèles, notamment le modèle

- « progressiste » (Owen, Wells etc. suivis de Gropius et Le Corbusier) et celui  
 « culturaliste » (Pugin, Ruskin, Morris suivis de Sitte, Howard, Unwin).
- 11 Ildefonso Cerdà, *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Madrid, 1867. Citation p. 81 de la version française, *La théorie générale de l'urbanisation*, Seuil, Paris, 1979. Pour une analyse de son importance dans la constitution de l'urbanisme comme discours et discipline, voir F. Choay, *La règle et le modèle*, Seuil, Paris, 1980.
- 12 *Ibid.*, p.72.
- 13 Idée énoncée par A. Lopez de Aberasturi dans la présentation de la version française, pp. 61-63 (« Pour une lecture de Cerdà »). Selon Cerdà, le code cartographique est un langage professionnel qui doit être doublé par le texte, qui permet une meilleure compréhension des idées concernant l'objet urbain, ainsi qu'une généralisation que le dessin ne permet pas ; l'usage des instruments de la statistique permet de créer un référent quantitatif de la réalité.
- 14 Pour l'évolution du statut de l'architecte, voir l'exposé de F. Choay in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, pp. 55-57 (« Architecte »). Voir *supra*, note 10.
- 15
- 16 Walter Gropius, *Internationale Architektur*, A. Langen, Munich, 1925 et *The New Architecture & the Bauhaus*, Faber & Faber, London, 1935, extraits traduits et publiés par F. Choay in *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, *op. cit.*, pp. 224-232. Citations pp. 226 et 227.
- 17 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London, 1849 et *Lecture on Architecture and Painting*, London, 1854, extraits publiés par F. Choay, *ibid.*, pp.159-167. Citations pp. 166 et 165.
- 18 Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, ainsi que *L'allégorie du patrimoine*, notamment le chapitre « L'invention du patrimoine urbain ».
- 19 Camillo Sitte, *op.cit.*, éd. française : *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Seuil, Paris, 1996 (L'Équerre, 1980), p. XIII (avant-propos de la première édition de l'ouvrage).
- 20 *Ibid.*, pp. 110-111.
- 21 *Ibid.*, pp. 119 et 120.
- 22 *Ibid.*, pp. 134-135.
- 23 *Ibid.*, p. 137. Sitte n'est point le premier à avoir compris le rôle des statistiques. Cerdà qui s'y fie pour caractériser l'état hygiénique de la ville et pour valider son option de développement. Avant lui, Haussmann s'y était déjà appuyé pour justifier la portée de ses projets.
- 24 Sir Ebenezer Howard (1850-1928), autodidacte, d'orientation socialiste, créateur de la théorie des « garden-cities » qu'il expose dans son ouvrage *Tomorrow : A Peaceful Path to Social Reform* (1898, republiée en 1902 sous le nom *Garden Cities of Tomorrow*). La *Garden Cities Association*,

fondée par Howard en 1899, construit la *Letchworth Garden City* (selon les plans dressés par les architectes Raymond Unwin et Barry Parker en 1904) et la *Welwyn Garden City* (Louis de Soissons, 1920). L'association (devenue en 1909 la *Garden Cities and Town Planning Association*, ensuite la *Housing and Town Planning Association* et, après la seconde guerre mondiale, la *Town and Country Planning Association*) est restée active en Angleterre jusqu'aux années 1980. Dès 1913, l'association prend l'initiative d'une fédération internationale qui jouera un rôle essentiel dans la consolidation de la technique urbanistique européenne, par ses enquêtes et publications et, surtout, par les congrès organisés à partir de 1922. Howard, anobli en 1924, restera président de la fédération jusqu'à sa mort ; il sera suivi par R.Unwin. Cf. P. Merlin, *Les origines des villes nouvelles*, polycopié, s.d., Institut français d'Urbanisme et C. Sfințescu, *Urbanistica generală*, Bucovina I. E. Torouțiu, București, vol. 1, s.d. [1933].

25 Raymond Unwin (1863-1940), architecte anglais, auteur avec B. Parker de *Letchworth Garden City* (1904) et de *Hampstead Garden Suburb* (1907). Ses principes d'organisation de l'espace – dont la filiation est à chercher autant chez Howard que chez Sitte – seront exposées dans son ouvrage, *Town Planning in Practice* (1909) et auront ainsi une influence internationale considérable.

26 La « ceinture verte », couronne plantée autour des villes, a été projetée la première fois par Unwin à Letchworth pour limiter la ville par rapport à la campagne et, en même temps, pour offrir aux habitants un vaste espace pour la récréation. La « green belt » a été par la suite promue en Angleterre à une autre échelle que celle de la cité-jardin, en commençant avec Londres, où sa réalisation – entreprise dès 1935 par le *London County Council* – a été sanctionnée par le *Green Belt (London and Home Counties) Act* et imposée aux tiers par le *Greater London Plan* de Abercrombie (1944). La loi d'aménagement de 1947 a rendu possible l'extension de cette politique à d'autres agglomérations, telles que Bristol-Bath, Cambridge etc. (cf. C. Chaline, *L'urbanisme en Grande Bretagne*, Armand Colin, Paris, 1972, pp. 182 *sqq.*).

27 Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) ont été fondés en 1928 à La Sarraz (Suisse) pour promouvoir l'architecture « moderne » contre le monopole académiste, au travers d'une association qui réunira les grands noms du mouvement moderne (W. Gropius, L. Mies Van der Rohe, Le Corbusier, L. Costa etc.) et ne se dissoudra qu'en 1958, à Otterlo. Le quatrième congrès, de 1933, donnera lieu à la Charte d'Athènes, texte énonçant les éléments de doctrine de l'urbanisme fonctionnaliste. Le constat d'échec des villes nouvelles bâties selon les principes du CIAM (notamment Chandigarh de Le Corbusier et Brasilia de Costa et Niemeyer) a contribué au retour vers des principes plus flexibles d'aménagement.

28 L'individualisation de la ville comme sujet de recherche historique date de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (*La cité antique* de Fustel de Coulanges

paraît en 1849). Marcel Poète explique le développement urbain au moyen des leçons de l'histoire et de la géographie, tout en enrichissant l'histoire urbaine par une méthode d'analyse critique des couches successives. Son principal ouvrage, hors ceux concernant l'histoire de Paris, reste *Introduction à l'Urbanisme. L'évolution des villes. La leçon de l'Antiquité*, Boivin & C<sup>ie</sup>, Paris, 1929.

<sup>29</sup> Pierre Lavedan, partant des idées de Poète, individualise l'«histoire de l'architecture urbaine» comme chapitre de l'histoire de l'art ayant comme objet l'étude des plans de ville – la tracé des voies, la répartition et la spécialisation des quartiers, l'aménagement des espaces publics. Parmi les multiples sources, les documents graphiques sont d'une importance majeure ; les plans font possible une interprétation de l'étape à laquelle ils se réfèrent, tout en incluant des informations sur les étapes passées. Lavedan parvient ainsi à formuler « la loi de la persistance du plan », en démontrant la durée plus longue des trajets des rues, de la toponymie, du parcellaire, du mode d'occupation du sol que celle de l'architecture. Il fait par ailleurs une analyse des plans par rapport à la fiabilité des informations contenues. Cf. *Qu'est-ce l'Urbanisme. Introduction à l'Histoire de l'Urbanisme*, Laurens, Paris, 1926.

<sup>30</sup> Gustavo Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, CittàStudiEdizioni, Milano, 1995 (1931). Version française abrégée : *L'urbanisme face aux villes anciennes*, trad. J.-M. Mandosio, C. Tandille et A. Petita, Seuil, « Points Essais », 1998. Les deux éditions ayant été utilisées pour cette étude, les notes s'y adresseront par le titre respectif ou par l'indicatif (I) pour l'édition italienne de 1995 et (F) pour celle française. Sauf cas explicite, les citations reprennent la traduction française publiée.

<sup>31</sup> Rapport du président de l'Office International des Musées sur les travaux de la Conférence d'Athènes, Jules Destrée, in *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*, Édition établie par Françoise Choay, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2002, p. 113.

<sup>32</sup> *Charta Atenei*, « Bucovina » I. E. Torouțiu, « Lumea Nouă », București, 1945. Traduction de la « première édition française commentée » de la *Charte d'Athènes* par « le premier délégué des CIAM pour la France et Jeanne de Villeneuve, baronne d'Aubigny » (probablement 1942). Le thème est présenté dans le chapitre V, « Le patrimoine historique des villes », pp. 139-144. Le premier texte de la Charte, sans explications, a été publié à Athènes en 1933.

<sup>33</sup> Gustavo Giovannoni, « La restauration des monuments en Italie » in *La Conférence d'Athènes...*, pp. 57-60.

<sup>34</sup> Conclusions de la Conférence, Chapitre III, « La mise en valeur des monuments », *ibid.*, p. 104.

<sup>35</sup> Travaux décrits in Cincinat Sfințescu, *Congresul internațional pentru Locuințe și Amenajarea Orașelor (Roma-Milano, septembrie 1929)*, Extras din

Monitorul Uniunii Oraşelor din România, N° 10-12 din 1929, Bucureşti, 1929. En Italie, outre la publication des *Atti del Congresso internazionale delle abitazioni e dei piani regolatori* (Roma, 1929), G. Giovannoni publie un compte-rendu (« Il recente Congresso internazionale dell'abitazione e dei piani regolatori », in *L'ingegnere*, III, n° 11, nov. 1929, pp. 666-671) et en cite les idées notables in *Vecchie città ed edilizia nuova, op.cit.*, pp. 165-166 (I), p. 200 (F).

<sup>36</sup> L'idée est exprimée vraisemblablement pour la première fois au début du siècle par Charles Buls, *burgmeister* de Bruxelles, préoccupé par des questions d'esthétique urbaine dans la lignée de Sitte : « *La vieille ville [...] doit être une œuvre de conciliation entre le respect des beautés pittoresques anciennes et les exigences de la vie moderne* ». L'article « Monsieur Buls et l'esthétique des villes » (in *Le soir*, 14 février 1903), d'où provient l'extrait, est cité par Guido Zucconi dans « "Dal capitello alla città". Il profilo dell'architetto totale », introduction à l'anthologie des textes de Gustavo Giovannoni, *Dal capitello alla città*, Jaka Book, Milano, 1996, pp. 49. Buls était bien connu en Italie, autant par son ouvrage, *L'esthétique des villes*, Bruxelles, 1895, que par sa conférence tenue à Rome le 14 janvier 1902, « Lezione di estetica urbana applicata ai problemi di Roma », à l'invitation de l'*Associazione artistica fra i cultori di architettura di Roma* (l'A.a.c.a.r., v. note 63 *infra*). Selon Zucconi, l'influence de Buls a été essentielle pour Giovannoni, qui le cite à plusieurs reprises dans *Vecchie città...*, en développant les idées-clé : « opera di conciliazione », « rispetto delle bellezze pittoresche », « esigenze della vita moderna » (*ibid.*, pp. 49-50).

<sup>37</sup> Rapport de Frank, contributions de Abercrombie, Poëte, Stübben, Chiodi, Sfinţescu etc. Cf. Sfinţescu, *op.cit.*, pp. 17-25.

<sup>38</sup> Rapport de Piacentini, contributions de Piccinato, Lafontaine, Sfinţescu, Lohnizen etc. Cf. Sfinţescu, *op.cit.*, pp. 11-17.

<sup>39</sup> Cincinat Sfinţescu, créateur de l'école urbanistique roumaine, auteur de traités d'urbanisme et aménagement du territoire, était membre actif dans le comité de la fédération dont il deviendra vice-président dans les années 1930. Ses contributions aux deux thèmes de la première section faisaient part, sur la base des différents modèles urbains existants en Roumanie, de la nécessité d'une démarche urbanistique particulière en fonction des caractéristiques du tissu urbain historique, du type et de l'échelle des valeurs contenues. Pour Sfinţescu, les groupements caractéristiques de bâtiments constituent une valeur urbanistique plus « sûre » que celle des monuments isolés : leur conservation doit être recherchée en premier lieu. Il considère plus intéressant de garder sans modifications le tracé et le profil des rues caractéristiques, ainsi que le mode de groupement des bâtiments plutôt que les bâtiments proprement dits, surtout quand ils ne relèvent pas d'une grande valeur architecturale – idée qui le situe dans l'avant garde de la réflexion patrimoniale, mais qui ne sera pas développée dans ses œuvres.

- 40 En ce qui concerne la création des espaces libres, Piccinato développe au congrès la méthode du « diradamento », éclaircissement du tissu urbain par démolitions partielles, sans en citer l'auteur, Gustavo Giovannoni, selon les dires de ce dernier in *Vecchie città...* Effectivement, Giovannoni avait décrit cette méthode dès 1913, dans l'article « Il « diradamento edilizio » dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma », publié in *Nuova antologia*, XLVIII, n. 997, pp. 53-76. C. Sfințescu ne relève pas cette question dans son compte-rendu du congrès.
- 41 Au congrès de Rome, une seule voix défend une attitude préfigurant la doctrine des CIAM : l'allemand Siedler, qui recommande la création d'espaces libres suite à la démolition des quartiers anciens, qui ne devront « surtout pas » être reconstruits sur le même plan, avec la seule préservation des monuments importants, dégagés de leur contexte. Cf. Sfințescu, *op. cit.*, p. 15.
- 42 *Ambiente* : Le glossaire présenté en fin de l'édition française de *Vecchie città...* en précise la signification chez Giovannoni : « *l'environnement immédiat d'un monument, constitué par les vides et les pleins formant le cadre esthétique et social pour lequel il a été conçu* » tout comme « *la physionomie d'une ville ou d'un de ses quartiers son organicité topographique, architecturale, sociale et esthétique* ». L'édition française traduit *ambiente*, selon les deux cas de figure, par *contexte* ou *tissu*. Dans cette étude, le terme italien original est préféré, car au-delà de ses significations précisées plus haut, il présente deux connotations majeures : celle d'atmosphère particulière dégagée par le contexte ou le tissu et celle des rapports entre les éléments qui, composant le contexte ou le tissu, produisent et définissent cette atmosphère. Ses dérivations sont également préférées aux traductions françaises. Le sens juridique de *l'ambiente des monuments* est traduit par celui similaire français, *abords*.
- 43 Gustavo Giovannoni, « Le vicende edilizie di Roma » in *Architettura e Arti Decorative*, fasc. II, octobre-novembre 1929. Selon l'article, l'exposition montrait les « *multiples témoignages et différentes études de reconstruction de l'aspect de la ville dans son développement trimillénaire et de la forme élevée de ses monuments les plus significatifs et de leur environnement construit : des reproductions de la Forma Urbis Romae aux représentations symboliques de l'Urbe au Moyen-Age, aux plans perspectifs ou géométriques des XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècles, à la très récente projection prise de l'aéroplane ; des restitutions archéologiques du complexe monumental antique et des hypothèses architectoniques sur la forme des édifices antiques, aux reproductions du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle [...] des places, des voies, des pallazi, des ponts, des ruines, du paysage de Rome* ». Voir aussi *1 Mostra retrospettiva di Topografia Romana. Catalogo. XII Congresso Internazionale dell'Abitazione e dei piani regolatori*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1929.

- 44 Gustavo Giovannoni, « La restauration des monuments en Italie », *op. cit.*, pp. 57 et 58. Le « dégagement urbain », « diradamento edilizio » (voir *supra*, note 40) comme méthode d'intervention dans le tissu ancien pour rendre meilleures ses conditions hygiéniques, a été désavoué dans l'Italie des années 1960 dans la « Charte de Gubbio » (cf. *infra*, note 86). Malgré cela, les opérations de sauvegarde et de mise en valeur des centres historiques réalisées en Europe jusqu'à nos jours utilisent des moyens similaires au « diradamento » conceptualisé par Giovannoni.
- 45 Francesco Ventura, « Attualità e problemi dell'urbanistica giovannoniana », in *Vecchie città...*, p. XXVIII. Avec le texte cité de Guido Zucconi et celui de Françoise Choay – introduction à l'édition française de *Vecchie città...* – ce sont les trois études qui surprennent le mieux l'originalité de l'approche giovannonienne.
- 46 Gustavo Giovannoni, *Vecchie città...*, pp. 14-15 (I), pp. 46-47 (F), traduction revue. *Ambientale*, de *ambiente*, cf. *supra*, note 42.
- 47 Cf. *supra*, note 29.
- 48 *Ibid.*, pp. 80-81 (F).
- 49 *Ibid.*, p. 140 (F).
- 50 Cf. *infra*, note 65.
- 51 *Ibid.*, p. 59 (F).
- 52 *Ville* : villas situées en ville ou campagne, avec leurs annexes et leurs jardins (leurs domaines) ; les villas, jardins et parcs sont protégés depuis 1909, à l'initiative de Giovannoni (v. *infra*, note 66). Le Plan régulateur général de Rome en procédure d'approbation en 2002 en donne une définition : « *Sono Ville storiche gli edifici con tipologia a villa o palazzo, singoli o aggregati ad edifici secondari (casino, palazzina, stalla, rimessa, uccelliera, dipendenza rurale, ecc.), tali da definire un "complesso-villa" caratterizzato dall'inscindibile unità con lo spazio aperto a parco o giardino, la cui natura e dimensione, anche se oggi residua, ha rivestito e riveste un ruolo strutturante nella configurazione urbana* » (Norme tecniche di attuazione, Titolo I, art. 35).
- 53 Principes développés dans le Chapitre IV de *Vecchie città...*, « Principes et phases des plans régulateurs ». Citations pp. 149-150 (I), p. 187 (F), traduction revue.
- 54 *Ibid.*, pp. 145-146 (F).
- 55 *Ibid.*, p. 150 (F).
- 56 *Ibid.*, pp. 147-150. Citation p. 149 (F).
- 57 Diplôme d'ingénieur civil (1895), études de mathématique-physique, d'électrotechnique (1896), cours de perfectionnement en hygiène publique (1894-1895), formation complémentaire en histoire de l'art (1897-1899). Cette formation est à la base de son activité professionnelle, ainsi que des fonctions diverses qu'il a exercées très tôt, entre autres : Inspecteur honoraire des monuments de Rome (depuis 1905), membre de la Commission

provinciale des monuments du Lazio (depuis 1913), vice-président (1906-1910) et président (depuis 1910) de l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma ; membre du Conseil directeur de la Société Philologique romaine (depuis 1901), de la Société des Ingénieurs et Architectes Italiens (depuis 1904), membre de plusieurs commissions scientifiques, administratives et jurys de concours; nombreux titres académiques. Cf. annexes publiées in M. Centofanti, G. Cifani, A. Del Bufalo, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la storia dell'Architettura*, CSSA – Casa dei Crescenzi, Roma, 1895, pp. 191-196.

58 Giovannoni fut – avec Marcello Piacentini, Giulio Magni etc. – fondateur de l'École Supérieure d'Architecture de Rome (1919), imprimant sa vision au programme d'études : enseignement à forte teneur historique, réunissant les principes artistiques et techniques, nécessaire à la reconstruction de l'image de l'architecte « intégral », ayant comme but affirmé de contrecarrer la fracture avec la tradition et de promouvoir un style national (cf. Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e masoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano, 1999). La carrière didactique de Giovannoni avait commencé en 1899, avec une position d'assistant en architecture technique et générale à la Scuola di Applicazione per gli Ingegneri de Rome (1899) ; il fut promu en 1909, habilité à la « libera docenza » en architecture générale en 1905.

59 Exception faite des écrits datant des années cinquante concernant son œuvre d'historien (G. De Angelis D'Ossat) et de restaurateur (C. Perogalli) et des quelques références dans des ouvrages généraux datant des années 1960.

60 La bibliographie sur l'œuvre de Giovannoni, ainsi que l'inventaire de son œuvre ont été publiés par Giuseppe Bonnacorso: « Gli scritti di Gustavo Giovannoni » in Gustavo Giovannoni, *Dal capitello alla città*.

61 Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Roma-Bari, 1967, p. 73. Voir aussi Guido Zucconi, *op. cit.*, p. 66 sq. .

62 Cf. F. Choay, Giovannoni développe le concept d'architecture mineure dès 1913, dans l'article qui préfigure l'ouvrage de 1931 (Cf. F. Choay, « Patrimoine », in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, p. 557). L'article, « Vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento in Roma » in *Nuova antologia*, XLVIII, n. 997, pp. 449-472, n'a pas pu être consulté pour cette étude.

63 L'association, fondée en 1890 à l'initiative de Giovan Battista Giovenale, avait comme but affirmé dans son statut de « promouvoir l'étude et relever le prestige de l'architecture » et doit son autorité à Giovannoni, nommé président en 1910 (il fut vice-président entre 1906 et 1910). Ayant eu une forte activité de recherche, l'association donne naissance, à l'initiative de Giovannoni, au *Centro Studi di Storia dell'Architettura* (1938) ; Le nouveau siège du centre – Casa di Nicolò Crescenzi – est inauguré le 25 février

1939. L'archive de l'Association est déclarée d'intérêt national par le Ministero dei Beni Culturali, tout comme le fond Gustavo Giovannoni (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Casa dei Crescenzi, Roma). Cf. Giuseppe Bonacorso, *op. cit.*, p. 183. Voir aussi G. Spagnesi (a cura di), « L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni (atti del seminario internazionale. Roma, 19-20 novembre 1987) » in *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, n. 36, 1990.

<sup>64</sup> Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (a cura di), *Inventario dei Monumenti di Roma*, parte I, E. Loescher&C., Roma, 1908-1912 et *L'Architettura Minore in Italia – l'Architettura Minore a Roma tra '500 e '800*, v. I-II, C. Crudo&C., Torino, s.d. [1927] ; Centro Nazionale di Studi per la Storia dell'Architettura (a cura di), *Lazio e il suburbio di Roma*, Colombo, Roma, 1939.

<sup>65</sup> Cf. I. Sabbatini : « *Alors l'Association (qui en avait eu l'idée en premier je ne le sais pas, mais je crois que c'était Giovannoni) inventa l'architecture mineure* » (interview d'Innocenzo Sabbatini, in « Bollettino Biblioteca della facoltà di Architettura di Roma », n. 29, 1982, p. 8, repris in Francesca Romana Stabile, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi : il caso Garbatella*, Dedalo, Roma, 2001, p. 70, n. 134 ; notre traduction). La définition du concept paraît dans l'introduction du volume pour Rome, dont d'importants extraits sont publiés in *ibid.*, pp. 70-76 (citation p. 74, notre traduction) : « *L'architecture mineure de notre pays [comprend] les manifestations architecturales du passé qui, dans les différentes villes italiennes, représentent non pas des grandioses expressions monumentales, mais des œuvres modestes, comme les maisons, les groupements caractéristiques, les édifices etc., à savoir la prose architectonique à côté du poème* ».

<sup>66</sup> Ses idées ont été incorporées dans les lois gouvernant monuments, paysage et urbanisme dans les années 1910-1920 (Legge 20 giugno 1909 e 23 giugno 1912, n. 688 per le antichità e belle arti, Legge n. 778/1922, Provvedimenti per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico) et surtout dans le paquet de lois autour de 1940 (Legge 1 giugno 1939, n. 1089, Tutela delle cose d'interesse artistico o storico ; Legge 29 giugno 1939, n. 1497 Protezione delle bellezze naturali (Legge Giovannoni), Legge 17 agosto 1942, n. 1150 Legge urbanistica). Les deux dernières lois, peu modifiées jusqu'à nos jours, sont dans la plus grande partie son œuvre.

<sup>67</sup> Cf. R.D. 3 giugno 1940, n. 1357. *Regolamento per l'applicazione della legge 29 giugno 1939, n. 1497, sulla protezione delle bellezze naturali*, art. 9 (4), « che note essenziale di un complesso di cose immobili costituenti un caratteristico aspetto di valore estetico e tradizionale è la spontanea concordanza e fusione fra l'espressione della natura a quella del lavoro umano ».

<sup>68</sup> La *Loi pour la tutelle des biens d'intérêt artistique et historique* de 1939 traite tant des biens meubles et immeubles « d'intérêt historique, artistique archéologique et ethnographique », que leur *ambiente* (abords, protégés depuis 1909) ; aux biens immeubles protégés pour leurs références à « l'histoire politique, militaire, de la littérature, de l'art et de la culture en général » (monuments, monuments historiques et sites historiques dans le langage actuel) s'ajoutent les villas, parcs et jardins « d'intérêt artistique ou historique » (protégés depuis 1912). La limite chronologique exprimée par la loi est intéressante : ne seront pas classés des œuvres d'auteurs en vie ou celles réalisées depuis moins de cinquante ans. La *Loi pour la protection des beautés naturelles* de 1939, dite Loi Giovannoni, permet la protection, à côté des « beautés naturelles » et des « singularités géologiques » (1), des « villas, jardins et parcs qui, non concernés par la tutelle des biens d'intérêt artistique ou historique, se distinguent par leur beauté non commune » (2), des « ensembles (complessi) de biens immeubles qui forment un aspect caractéristique ayant valeur esthétique et traditionnelle » (3) et des « beautés panoramiques considérées comme cadres naturels et également les points de vue ou des belvédère, accessibles au public, desquels il jouit du spectacle des dites beautés » (4). Si les dispositions pour les deux premières catégories sont semblables à celles des monuments historiques (biens d'intérêt artistique ou historique), exprimées par la loi strictement contemporaine, celles concernant les deux dernières – qui peuvent concerner des quartiers, des villages ou des villes entières – s'exerceront au moyen des règles imposées par un « *piano territoriale paesistico* » des localités concernées.

<sup>69</sup> La structure des instruments de la planification urbaine et territoriale, définie par la *Loi urbanistique de 1942* est la suivante : « *piani territoriali di coordinamento* » – comprenant les directives à suivre pour atteindre les objectifs de développement et celles générées par la présence de zones soumises par la loi à des réglementations spéciales – « *piani regolatori generali* » – qui doivent veiller à la croissance dans le territoire administratif de la commune et, en particulier, prescrire les règles à observer pour garder ou conformer le caractère de chaque zone de la ville, ainsi que les règles particulières à observer dans les zones à caractère historique ou paysager – et les « *piani particolareggiati di attuazione* », destinés à l'exécution des directives du Prg. Ces derniers définissent d'une manière précise le réseau viaire, la structure parcellaire, les masses et hauteurs des édifices à bâtir, ainsi que les édifices à démolir, à reconstruire ou bien à restaurer etc. L'approbation des Ppe équivaut à la déclaration des opérations prévues comme étant d'utilité publique, ce qui donne une force exceptionnelle à ce plan. La consultation de la population est obligatoire pour les trois types de plans et la loi en précise la procédure. La tutelle des ensembles historiques, monumentaux, paysagers ou archéologiques s'impose au moyen de l'avis des ministres concernés sur le contenu des plans. L'idée que le plan

régulateur est très loin d'être un plan d'immédiate exécution était déjà présente en 1871 ; il doit rester « un guide et une norme pour l'administration », à approfondir dans le temps au moyen des « plans de détail » ; en 1887 il était prévu que, dans le cas des extensions de la ville, un « plan particularisé des réseaux, des rues et de leur pavement et de l'éclairage des réseaux soit exécuté avant la construction » (cf. Italo Insolera, « Storia del primo piano regolatore di Roma : 1870-1874 », in *Urbanistica*, n. 27, giugno 1959, pp. 74-90).

70 Cf. Italo Insolera, *op. cit. et id.*, « I piani regolatori dal 1880 alla seconda guerra mondiale », in *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959, pp. 6-37.

71 *Id.*, « L'istituto del regolamento edilizio nell'ultimo secolo di urbanistica romana » in *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959, pp. 197-208.

72 R.D. 30 gennaio 1913, n. 363. Regolamento di esecuzione delle leggi 20 giugno 1909 e 23 giugno 1912, n. 688 per le antichità e belle arti, art. 80.

73 « Relazione alle norme di legge per il nuovo PR di Roma », 1957, cf. Gianfilippo Delli Santi, « Considerazioni sulla disciplina urbanistica di Roma, in occasione dell'adozione del Nuovo Piano Regolatore », in *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959, pp. 209 *sqq.*

74 « Risanamento conservativo », syntagme qui apparaît plus tôt (cf. *infra*, note 86). Cf. Legge 6 agosto 1967, n. 765. D.M. 2 aprile 1968, n. 1444, art. 2 : « sono considerate zone territoriali omogenee [...] (A) le parti del territorio interessate da agglomerati urbani che rivestono carattere storico o di particolare pregio ambientale o da porzioni di essi, comprese le aree circostanti, che possono considerarsi parte integrante, per tali caratteristiche, degli agglomerati stessi ».

75 Legge 5 agosto 1978, n. 457. Norme per l'edilizia residenziale. Titolo IV. Norme generali per il recupero del patrimonio edilizio ed urbanistico esistente. Art. 27 : « I comuni individuano, nell'ambito degli strumenti urbanistici generali, le zone ove, per le condizioni di degrado, si rende opportuno il recupero del patrimonio edilizio ed urbanistico esistente mediante interventi rivolti alla conservazione, al risanamento, alla ricostruzione e alla migliore utilizzazione del patrimonio stesso. Dette zone possono comprendere singoli immobili, complessi edilizi, isolati ed aree, nonchè edifici da destinare ad attrezzature ». Art. 28 : « i piani di recupero prevedono la disciplina per il recupero degli immobili, dei complessi edilizi, degli isolati e delle aree [...], anchè attraverso interventi di ristrutturazione urbanistica, individuando le unità minime di intervento ».

76 Description in *La Città Murata di Como. Atti della ricerca promossa dall'Amministrazione Comunale negli anni 1968 e 1969*, Comune di Como, Como, 1970, pp. 31-35. Pour Rome, voir *Urbanistica* 27 et 28-29/1959. Pour Bologne, voir Cervellati, P. L., Scannavini, R., De Angelis, C., *La nouvelle culture urbaine – Bologne face à son patrimoine*, Seuil, « Espacements », Paris, 1981 (1977).

- 77 Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti, *Norme per il restauro dei monumenti. Carta Italiana del Restauro*, 1931 (certaines sources indiquent 1932). Giovannoni, dans sa contribution à la Conférence d'Athènes, semble s'y référer, ce qui date leur mise en étude avant la Conférence (cf. « La restauration des monuments en Italie », *op.cit.*, p. 59). En ce qui concerne la théorie de Giovannoni concernant la restauration, voir Guido Zucconi, *op.cit.*, pp. 30-40 et Carlo Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia dal medioevo ad oggi*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano, 1954, pp. 81-90. Le livre de Perogalli est le premier essai italien sur l'histoire des théories et pratiques de la restauration (16 ans avant *Teoria e storia del ristauro* de Ceschi). L'ouvrage présente la position dans le contexte italien des grandes personnalités de la restauration, parmi lesquelles Boito et Giovannoni, mais aussi Luca Beltrami ou Ambrogio Annoni, dont Perogalli fut l'assistant.
- 78 A Athènes, la formule adoptée dans les conclusions (« Au cas où une restauration apparaît indispensable par suite de dégradation ou de destruction elle recommande de respecter l'œuvre historique et artistique du passé sans proscrire le style de n'importe quelle époque ») reprend fidèlement les idées exprimées par Giovannoni dans son exposé (cf. « La restauration des monuments en Italie », *op.cit.*, pp. 59-60).
- 79 Texte intégral reproduit in Carlo Perogalli, *op. cit.*, pp. 59-60 (Conclusions de la Conférence d'Athènes pp. 72-75, *Carta Italiana del Restauro* [1931], pp. 78-80).
- 80 Elle sera suivie, en 1938, par l'élaboration – par Direction Générale des Antiquités et des Beaux-Arts –, des *Instructions pour la restauration des monuments*, lui restant fidèles pour la plupart des principes. Toujours en 1938 fut fondé l'Institut Central de Restauration pour les œuvres d'art. Ces normes ont été actives dans les structures de l'administration jusqu'en 1972.
- 81 *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* dite *Charte de Venise*, adoptée par le II<sup>e</sup> Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques, Venise, mai 1964. Les 22 signataires provenaient de 16 pays différents (13 européens, le Mexique, le Pérou et la Tunisie) et du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCRUM) ; la France et l'Italie ont été représentées chacune par trois membres et l'ICCRUM par deux membres ; président : Piero Gazzola, rapporteur : Raymond Lemaire.
- 82 Voir par exemple, J. Barthélémy, « La notion d'authenticité dans son contexte et dans sa perspective », in *Scientific Journal*, ICOMOS, 1994, pp. 56 *sqq.* : « ... une Charte, qui a elle-même pris la dimension d'un monument défiant le temps... ».
- 83 Françoise Choay, « Introduction », in *La Conférence d'Athènes...*, pp. 7-11 (citation p. 9).

- <sup>84</sup> Préambule de la Charte de Venise : « Chargées d'un *message spirituel du passé*, les œuvres monumentales des peuples demeurent dans la vie présente le *témoignage vivant* de leurs traditions séculaires. L'humanité qui prend chaque jour conscience de l'unité de valeurs humaines les considère comme un patrimoine commun, et vis-à-vis des générations futures se reconnaît solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la *richesse de leur authenticité* » (nos italiques).
- <sup>85</sup> Article 1<sup>er</sup> : « la notion de monument historique comprend la *création architecturale isolée* aussi bien que le *site urbain ou rural* qui porte *témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un événement historique* ; elle s'étend non seulement aux grandes créations mais aussi aux *œuvres modestes* qui ont acquis avec le temps une *signification culturelle* » (nos italiques).
- <sup>86</sup> *La carta di Gubbio. Dichiarazione finale approvata all'unanimità a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici* (Gubbio, 17-18-19 settembre 1960). La Charte est le premier document italien concernant précisément les interventions en centres historiques. Le texte considère nécessaire une urgente délimitation et sauvegarde des centres historiques par un instrument urbanistique spécial, dans la catégorie des « piani particolareggiati », le « piano di risanamento conservativo », qui fixe la modalité et le degré de toutes les interventions au sol à l'extérieur ou à l'intérieur des constructions en vue de la réalisation des objectifs de restauration urbaine ; le texte insiste sur l'importance de l'aspect social que la réalisation d'une telle opération implique. Ce type de plan a été légiféré tard, en 1978, sous le nom de « piano di recupero del patrimonio edilizio esistente », par la *Legge 5 agosto 1978, n. 457. Norme per l'edilizia residenziale*, qui s'ajoute aux dispositions des deux lois de 1939, 1089 et 1497. Voir *supra*, note 74.
- <sup>87</sup> La loi du 4 août 1962 (loi Malraux) et son décret d'application du 13 juillet 1963 consacre les « secteurs sauvegardés » – ensembles de bâtiments, espaces publics et privés qui doivent présenter un caractère historique et esthétique de nature à en justifier la conservation, la restauration et la mise en valeur. Tout secteur sauvegardé fait l'objet d'un document spécial, le « plan de sauvegarde et de mise en valeur » (PSMV) *qui se substitue à tout autre document d'urbanisme existant et en tient lieu*. Pour une présentation des résultats de cette loi, voir les actes du Colloque de Dijon « Trente ans d'application de la loi Malraux » et le compte-rendu de Jacques Houlet « Vingt ans d'application de la loi Malraux sur les secteurs sauvegardés » (1982), republié in *Revista Científica ICOMOS. Conservación de Ciudades, Pueblos y Barrios Históricos*, CIVVIH, ICOMOS (Comité National Espagnol), 1993, pp. 240-265.
- <sup>88</sup> Par exemple, le point 5 de la Charte de 1931 (« *que soient conservés tous les éléments ayant un caractère d'art ou de souvenir historique, quelle que soit*

la période à laquelle ils appartiennent, sans que le desideratum d'unité stylistique et du retour à la forme primaire intervienne pour en exclure quelques-uns au détriment des autres etc.») est repris, en 1964, à l'article 3 (« La conservation et la restauration des monuments visent à sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin d'histoire. ») et à l'article 11 (« Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration etc. »). Le point 6 de 1931 (« qu'ensemble avec le respect pour le monument et pour ses diverses phases va celui pour les conditions de son contexte, qui ne devront pas être altérées par des isolements inopportuns, de constructions nouvelles envahissantes par leur masse, couleur ou style ») devient l'article 6 de 1964 (« La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs sera proscrit »). Les trois signataires italiens de la Charte de Venise – Piero Gazzola (président), Mario Matteuci et Roberto Pane – connaissaient le texte de la Charte Italienne de la Restauration de 1931. En ce qui concerne les idées de Pane et de Gazzola ainsi que leur apport à la théorie de la restauration, voir Perogalli et Ceschi, *op. cit.*

<sup>89</sup> Le texte italien utilise des termes et des formulations plus précises, entrées dans la culture italienne avec Giovannoni : « *ambienti monumentali* », le contexte dans lequel s'insèrent les monuments (art. 14) est traduit par « *sites monumentaux* » ; « *l'ambiente urbano o paesistico* », l'environnement urbain ou paysager (art. 1) est traduit par « *site urbain et rural* », ce qui constitue un double contresens : *paesistico* signifie *paysager*, s'appliquant au territoire et incluant autant la nature vierge et cultivée que l'architecture vernaculaire). Plus évident encore, l'énoncé « *La conservazione di un monumento implica quella della sua condizione ambientale* » (art. 6) devient en français « *La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle* » etc. N'ayant pas pu étudier les circonstances de la rédaction de la Charte, ni m'assurer de la langue première de sa rédaction (vraisemblablement l'italien), nous ne faisons ici qu'annoncer une possible voie d'analyse, qui pourrait avoir une portée plus grande : celle de l'étude du détournement du sens des concepts italiens lors de leur traduction approximative dans d'autres langues par des expressions contenant d'autres connotations et impliquant la définition de nouveaux concepts, à plus modeste portée, à partir de ces connotations.

<sup>90</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, Circolare n° 117 del 6 aprile 1972, *Carta Italiana del Restauro* (1972).

<sup>91</sup> « *Il mancato perfezionamento giuridico di tale regolamentazione di restauro non tardò a rivelarsi come deleterio, sia per lo stato di impotenza in cui lasciava davanti agli arbitri del passato anche in campo di restauro (e*

*soprattutto di sventramenti e alterazioni di antichi ambienti), sia in seguito alle distruzioni belliche, quando un comprensibile ma non meno biasimevole sentimentalismo di fronte ai monumenti danneggiati o distrutti viene a forzare la mano e a ricondurre a ripristini e a ricostruzioni senza quelle cautele e remore che erano state vanto dell'azione italiana di restauro. Né minori guasti dovevano prospettarsi per le richieste di una malintesa modernità e di una grossolana urbanistica, che nell'accrescimento delle città e col movente del traffico portava proprio a non rispettare quel concetto di ambiente, che, oltrepassando il criterio ristretto del monumento singolo, aveva rappresentato una conquista notevole della Carta del Restauro e delle successive istruzioni ».*

<sup>92</sup> « La coscienza che le opere d'arte, intese nell'accezione più vasta che va dall'ambiente urbano ai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, e dal reperto Paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari, debbano essere tutelate in modo organico e paritetico, porta necessariamente alla elaborazione di norme tecnico-giuridiche che sanciscano i limiti entro i quali va intesa la conservazione, sia come salvaguardia e prevenzione, sia come intervento di restauro propriamente detto. In tal senso costituisce titolo d'onore della cultura italiana che, a conclusione di una prassi di restauro che via via si era emendata dagli arbitri del restauro di ripristino, venisse elaborato **già nel 1931 un documento che fu chiamato Carta del Restauro**, dove, sebbene l'oggetto fosse ristretto ai monumenti architettonici, facilmente potevano attingersi ed estendersi le norme generali per ogni restauro anche di opere d'arte pittoriche e scultoree ».

<sup>93</sup> Cesare Brandi (1906-1988) publie le texte de la Charte dans l'édition de 1977 de la *Teoria del Restauro*. Dans l'avant-propos, il précise que la Charte « se revendique presque exclusivement » des principes qui ont pris forme dans son livre. C. Brandi a fondé, en 1939, l'*Istituto Centrale del Restauro*, qu'il a dirigé jusqu'en 1961, date de son départ pour la chaire d'histoire de l'art de l'Université de Palermo.

<sup>94</sup> Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, Meridiane, București, 1996 (1963), pp. 36-37.

<sup>95</sup> Chez Boito (1883), « les monuments architectoniques, quand a été démontrée incontestablement la nécessité d'y intervenir, doivent plutôt être consolidés que réparés, plutôt réparés que restaurés » ; chez Giovannoni (1931), « le premier but de la restauration est de conserver les monuments ; les travaux de consolidation et l'entretien régulier sont donc les points saillants du programme, même si l'effet n'en est pas brillant ». Boito aurait été inspiré dans cet énoncé par un texte de Didron, « Réparation de la cathédrale de Paris », publié in *Annales Archéologiques*, III, août 1845 (cf. J.-M. Mandosio in C. Boito, *op. cit.*, p. 103, n. 40).

<sup>96</sup> « Dans la définition des Centres historiques vont être pris en considération non seulement les anciens « centres » urbains dans l'acception traditionnelle,

mais – d’une manière plus complète – tous les établissements humains dont les structures, unitaires ou fragmentaires, même partiellement transformées dans le temps, se sont constituées dans le passé ou, parmi plus récentes, celles ayant éventuellement une valeur particulière de témoignage historique ou des qualités urbanistiques et architecturales notables. Le caractère historique est lié à l’intérêt que les dits établissements présentent en tant que témoignages des civilisations du passé et documents de culture urbaine – indépendamment de leur valeur (*pregio*) intrinsèque, artistique ou formelle ou de leur apparence ambientale particulière, qui pourront, ultérieurement, augmenter ou exalter leur valeur –, puisque non seulement l’architecture, mais aussi la structure urbanistique possède, en soi-même, signification et valeur ». Carta Italiana del Restauro (1972). Allegato d. Istruzioni per la tutela dei “Centri Storici”.

97

Voir les écrits sur l’histoire de l’architecture et la restauration repris in G. Giovannoni, *Dal capitello alla città...*, op. cit. « [Principes à la base d’une méthode de restauration] : 1<sup>o</sup>) considerare insieme, congiunti nella stessa opera creativa, espressi dalle planimetrie, dalle sezioni, dagli studi costruttivi, la tecnica e l’Arte, l’organismo e l’aspetto esteriore ; 2<sup>o</sup>) valersi dello studio comparato dei particolari architettonici più come determinazione di scuola che come assegnazione di autore giungendo con la lora sicura testimonianza ; 3<sup>o</sup>) attendere nello stabilire capisaldi a cui riannodare la rete dei raffronti che la documentazione l’esame stilistico-tecnico e quello morfologico concordino ; fino a quel momento assegnare all’ipotesi il valore di provisorie imagine intuitiva ; 4<sup>o</sup>) ricercare attraverso la tipologia degli edifici e le teorie e gli schemi di proporzione quali siano state le leggi intime e profondi di un periodo architettonico, risalendo dall’opera singola a quella di una generazione, al pensiero costruttivo ed artistico di una provincia tematica al sentimento della stirpe ». Cf. « Il metodo nella storia dell’Architettura », in *Palladio*, III [1939], pp. 77-79, *ibid.*, pp. 83-84. Un raisonnement typologique est également utilisé en ce qui concerne les constructions nouvelles (voir G. Giovannoni, « Costruzioni civili », in AA.VV. *L’arte moderna del fabbricare*, vol. III, parte II, s.d. [1910], étudié in F.R. Stabile, op. cit., pp. 103-112).

98

Théorie exprimée dans son ouvrage, *Studi per una operante storia urbana di Venezia. I*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960 (*Palladio* 1959), qui fait part de son activité de recherche à travers le cours organisé à l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia à la chaire de « Caractères distributifs des édifices », depuis 1950. Les études pour Venise ont été continuées par des études sur Rome (1959-1963), publiés dans les volumes *Studi per una operante storia urbana di Roma*. Saverio Muratori est mort en 1973, sa théorie étant continuée par Gianfranco Cannigia, auquel on doit les premières études sur Como (1960-1963).

99

Saverio Muratori, op. cit., p. 20.

- 100 *Ibid.*, p. 10.
- 101 Gianfranco Cannigia, *Lettura di una città : Como*, Centro Studi di Storia Urbanistica, « Studi per una storia operante delle città », Roma, 1963, républiée en 1984.
- 102 P. Merlin, E. D'Alfonso, F. Choay (éd.), *Morphologie urbaine et parcellaire*, PUV, Saint-Denis, 1988.
- 103 Par exemple, la notion de « type » est utilisée dans le jargon urbanistique sans une définition proprement dite, par Giovannoni dès 1910, ensuite par Muratori en 1960 – qui d'ailleurs ne donne aucune référence en amont de sa recherche – et par Cannigia en 1963. Françoise Choay considère, dans les conclusions de l'étude citée plus haut (p. 146) que l'engouement pour ce terme a comme origine un article de 1962 de Giulio Carlo Argan.
- 104 Par exemple, les études de A. Melissinos pour des secteurs sauvegardés français – notamment celui de Bayonne, créé en 1975 et révisé par Melissinos à partir de 1989 – font état d'une recherche des plus sérieuses, argumentant l'attitude par rapport aux valeurs comprises dans les aires étudiées.
- 105 Nous pouvons citer à cet égard les études de délimitation du centre et des zones historiques de Bucarest (1975-1976), dont les principes sont publiés par les coordonnateurs : Cristea, D., Sandu, A., Popescu-Criveanu, ș., Voiculescu, S., "Studiul de delimitare a zonei istorice a orașului București", in *Arhitectura*, 1977, nr. 6, pp. 38-46.
- 106 Francesca Romana Stabile, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi : il caso Garbatella*, Dedalo, Roma, 2001.
- 107 Cincinat Sfințescu, *Congresul internațional pentru Locuințe și Amenajarea Orașelor (Roma-Milano, septembrie 1929)*, Extras din Monitorul Uniunii Orașelor din România, N° 10-12 din 1929, București, 1929 pp. 47-48.
- 108 F. R. Stabile, *op. cit.*, p. 82.
- 109 Françoise Choay, dans *L'allégorie du patrimoine*, considère que la figure « historique » de la ville ancienne apparaît sous une forme accomplie et anticipatrice dans l'œuvre théorique et pratique de Gustavo Giovannoni.
- 110 Patrick Geddes, « « Civics » : as applied sociology » in *Sociological papers*, 1905, pp. 75-94 (texte de la conférence de 1904). Trad. fr. : « « Civics » : une sociologie appliquée », in Roncayolo, M., Paquot, Th. *Villes & civilisation urbaine XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Larousse, Paris, 1992, 244-251.
- 111 Rosario Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milano, 1984 (1997). Édition roumaine : *Scieri despre artă. Vol. III, Orașul lui Amfion și orașul lui Prometeu. Idei și poetici despre oraș*, București, 1988, pp. 167-169 et 90-95.
- 112 *Ibid.*
- 113 Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, pp. 38-39.
- 114 Camillo Sitte, *L'Art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, pp. 134-135.
- 115 Italo Calvino, « Les villes et le désir. 4. » in : *Les villes invisibles*, Seuil, « Points », Paris, 1996 (1972), pp. 41-42.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes fondamentaux (seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et première moitié du XX<sup>e</sup> siècles)

- BARON HAUSSMANN, *Mémoires*, édition établie par F. Choay, Seuil, Paris, 2000. Édition intégrale des *Mémoires du Baron Haussmann*, Victor-Havard, Paris, 1890-1893.
- BOITO, C., *Conserver ou restaurer. Les dilemmes du patrimoine*, trad. J.-M. Mandosio, prés. F. Choay, L'imprimeur, « Tranches de villes », Besançon, 2000. Textes parus in C. Boito, *Questioni pratiche de belle arti : restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, 1893.
- CERDÁ, I., *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Imprenta española, Madrid, 1867. Réédition : Instituto de Estudios fiscales, Madrid, 1968. Version française : *La théorie générale de l'urbanisation*, présentée et adaptée par A. Lopez de Aberasturi, Seuil, « Espacements », Paris, 1979.
- COULANGES, F. DE, *La cité antique*, Hachette, Paris, 1908. Édition première : 1849.
- GEDDES, P., « « Civics » : as applied sociology » in *Sociological papers*, 1905, pp. 75-94, conférence prononcée devant la Société de sociologie, le 18 juillet 1904. Traduction française par M. Salem : « « Civics » : une sociologie appliquée » publiée in RONCAYOLO, M., PAQUOT, TH. *Villes & civilisation urbaine XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Larousse, « Textes essentiels », Paris, 1992. 244-251.
- , *Cities in Evolution*, London, 1915.
- GIOVANNONI, G., *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino, 1931. Réédition (a cura di Francesco Ventura), CittàStudiEdizioni, Milano, 1995. Version française : *L'urbanisme face aux villes anciennes*, trad. J.-M. Mandosio, C. Tandille et A. Petita, Seuil, « Points Essais », Paris, 1998.
- , *Dal capitulo alla città* (a cura di G. Zucconi), Jaca Book, « Saggi di Architettura », Milano, 1996.
- HOWARD, E., *Garden-Cities of Tomorrow*, London, 1899 (1902, 1946). Édition française : *Les cités-jardin de demain*, trad. G. Benoît-Lévy, 1903.
- LAVEDAN, P., *Qu'est-ce l'Urbanisme. Introduction à l'Histoire de l'Urbanisme*, Laurens, Paris, 1926.
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Flammarion, « Champs », Paris, 1994 (Arthaud, Paris, 1980). Édition première : G. Grès et Cie, Paris, 1924.
- PIACENTINI, M., *L'architettura d'oggi*, Paolo Cremonese, « Prisma », Roma, 1930-VIII.
- POËTE, M., *Introduction à l'Urbanisme. L'évolution des villes. La leçon de l'antiquité*, Boivin et C<sup>ie</sup>, Paris, 1929 (Anthropos, Paris, 1967).
- RIEGL, A., *Der moderne Denkmalkultus*, Wien, 1903. Version française : *Le culte moderne des monuments*, trad. D. Wiczorek, Seuil, « Espacements », Paris, 1984.
- RUSKIN, J., *The Seven Lamps of architecture*, London, 1849. Édition française : *Les sept lampes de l'architecture suivi de John Ruskin par Marcel Proust*, trad. G. Elwall, Denoël, Paris, 1987.

- SITTE, C., *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Carl Graeser, Wien, 1889. Édition française : *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, trad. D. Wieczorek, Seuil, « Points Essais », Paris, 1996 (L'Équerre, Paris, 1980). Première édition française : *L'art de bâtir les villes*, trad. C. Martin, Atar, Genève, Laurens, Paris, 1902.
- UNWIN, R., *Town Planning in Practice*, 1909. Édition française : *Plan des villes*, trad. W. Mooser, Paris, 1922.
- VIOLLET-LE-DUC, E. *Entretiens sur l'architecture*, Édition intégrale : tomes 1+2+atlas, Pierre Mardaga, Paris, 1986. Édition première : A. Morel et C<sup>ie</sup>, Paris, 1863 et 1872.

### **Approche morphologique et typologique (seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle)**

- CANNIGIA, G., *Lettura di una città : Como*, Centro Studi di Storia Urbanistica, « Studi per una storia operante delle città », Roma, 1963 (1984).
- « Indagine storico-tipologica sulla Città Murata », in *La Città Murata di Como. Atti della ricerca promossa dall'Amministrazione Comunale negli anni 1968 e 1969*, Comune di Como, Como, 1970, pp. 117-181.
- *Ragionamenti di tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura* (a cura di G. Maffei), Alinea, « Saggi e documenti », Firenze, 1997.
- CERVELLATI, P. L., SCANNAVINI, R., DE ANGELIS, C., *La nuova cultura delle città. La salvaguardia dei centri storici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna*, Mondadori, Milano, 1977. Version française : *La nouvelle culture urbaine - Bologne face à son patrimoine*, Seuil, « Espacements », Paris, 1981.
- MURATORI, S., *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960 (*Palladio* 1959).
- « Commento al III tema : metodologia della storia dell'urbanistica », in *Atti del VII Congresso nazionale di storia dell'architettura - Palermo, 24-30 settembre 1950*, Comitato presso la soprintendenza ai monumenti, Palermo, 1956, pp. 357-361.
- ROSSI, A., *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966. Édition française : *L'architecture de la ville*, trad. F. Brun, Livre et Communication, « Architectures », Paris, 1990 (L'Équerre, 1981).
- Sources concernant le Congrès de Rome (1929)
- GIOVANNONI, G., « Le vicende edilizie di Roma » in *Architettura e Arti Decorative*, fasc. II, octobre novembre 1929.
- PIACENTINI, M., « Che cosa ci ha insegnato il Congresso degli urbanisti », in *Il Giornale d'Italia*, 24 settembre 1929. Non consulté.
- SFINȚESCU, C., *Congresul internațional pentru Locuințe și Amenajarea Orașelor (Roma-Milano, septembrie 1929)*, extrait du *Monitorul Uniunii Orașelor din România*, 10-12, 1929 (VI), București, IUR, 1929.
- « Metode de amenajare pentru extinderea orașelor vechi și istorice », in *Monitorul Uniunii Orașelor din România*, 3-6, 1929 (VI), pp. 10-11, rapport au Congrès.

- , « Reamenajarea orașelor vechi și istorice ca să corespundă condițiilor moderne », in *Monitorul Uniunii Orașelor din România*, 3-6, 1929 (VI), pp. 12-14, rapport au Congrès.
- \*\*\*1 *Mostra retrospettiva di Topografia Romana. Catalogo. XII Congresso Internazionale dell’Abitazione e dei piani regolatori*, a cura di Luigi De Gregori, Roma, Istituto di Studi Romani, 1929.
- \*\*\**Congresso Internazionale dell’Abitazione e dei Piani Regolatori, Roma 1929 (Atti del XII Congresso)*, Federazione Internazionale dell’Abitazione e dei Piani Regolatori, Roma, Industria Grafica Nazionale, s.d. [1930]. Non consulté.

### Textes doctrinaires

- \*\*\**La Conférence d’Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*, Édition établie par Françoise Choay, Les Éditions de l’Imprimeur, Besançon, 2002.
- \*\*\**Norme per il restauro dei monumenti. Carta Italiana del Restauro*, Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti, Roma, 1931.
- \*\*\**Charta Atenei*, « Bucovina » I. E. Torouțiu, « Lumea Nouă », București, 1945. Traduction de la première édition française commentée de la *Charte d’Athènes*, prob.1942. Première publication in *Annales techniques*, 44-46/1933, Chambre Technique de Grèce, Athènes.
- \*\*\**Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici. La Carta di Gubbio, Gubbio, 17-18-19 settembre 1960*, Convegno di Gubbio dell’Associazione italiana centri storici, in *Urbanistica*, n. 32, dicembre 1960.
- \*\*\**Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites dite Charte de Venise*, II<sup>e</sup> Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques, Venise, 1964.
- \*\*\*Ministero della Pubblica Istruzione, Circolare n° 117 del 6 aprile 1972, *Carta Italiana del Restauro (1972)* in BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977.
- \*\*\*Autres chartes, notamment : *Convention du patrimoine mondial* (ONU-UNESCO, 1972), *Charte européenne du patrimoine architectural et Déclaration d’Amsterdam* (CE, 1975), *Carta dei giardini storici detta “Carta di Firenze”* (ICOMO-IFLA, 1981); *La Nouvelle Charte d’Athènes* (Conseil Européen des Urbanistes, 1998), *Charte de Cracovie* (Conférence Internationale sur la Conservation, 2000) etc. [Chartes disponibles sur Internet].

### Références sur Gustavo Giovannoni et le contexte italien

- BONNACORSO, G. (A CURA DI), « Gli scritti di Gustavo Giovannoni » in GIOVANNONI, G., *Dal capitollo alla città*, Jaca Book, « Saggi di Architettura », Milano, 1996, pp. 173-230.
- CENTOFANTI, M., CIFANI, G., DEL BUFALO, A., *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell’Archivio del Centro Studi per la Storia dell’Architettura*, CSSA – Casa dei Crescenzi, Roma, 1995.

- BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977 (Roma, 1963). Éd. rom. : *Teoria restaurării*, trad. R. Balaci, Meridiane, « Biblioteca de artă », București, 1996.
- CESCHI, C., *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma, 1970.
- CHOAY F., « Introduction » in GIOVANNONI, G., *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Seuil, « Points Essais », Paris, 1998, pp. 7-32.
- DELLI SANTI, G., « Considerazioni sulla disciplina urbanistica di Roma, in occasione dell'adozione del Nuovo Piano Regolatore », in *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959, pp. 209 sqq
- FRATICELLI, V., *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Officina, Roma, 1982.
- INSOLERA, I., *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970*, Einaudi, Torino 1962.
- , « Storia del primo piano regolatore di Roma : 1870-1874 » in *Urbanistica*, n. 27, giugno 1959, pp. 74-90.
- « I piani regolatori dal 1880 alla seconda guerra mondiale », in *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959, pp. 6-37.
- « L'istituto del regolamento edilizio nell'ultimo secolo di urbanistica romana » in *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959, pp. 197-208.
- NICOLOSO, P., *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e masoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, « Storia dell'architettura e della città », Milano, 1999.
- PEROGALLI, C., *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia dal medioevo ad oggi*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano, 1954.
- , *La progettazione del restauro monumentale*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano, 1955.
- SPAGNESI, G. (A CURA DI), « L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni (atti del seminario internazionale. Roma, 19-20 novembre 1987) » in *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, n. 36, 1990.
- STABILE, F. R., *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi : il caso Garbatella*, Dedalo, Roma, 2001.
- VENTURA, F., « Attualità e problemi dell'urbanistica giovannoniana », in GIOVANNONI, G., *Vecchie città ed edilizia nuova*, CittàStudiEdizioni, Milano, 1995, pp. XXIII-XXXIX.
- ZUCCONI, G., *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1855-1942)*, Jaca Book, « Saggi di Architettura », Milano, 1989.
- , « "Dal capitello alla città". Il profilo dell'architetto totale » in GIOVANNONI, G., *Dal capitello alla città*, Jaca Book, « Saggi di Architettura », Milano, 1996, pp. 9-68.
- , *Gli architetti e la storia della città : il contributo italiano*, VII<sup>e</sup> Séminaire d'Histoire des Villes et d'Urbanisme, Salvador, 15-18 ottobre 2002.
- \*\*\* *Codice dell'urbanistica*, Kappa, Roma, 1996 et 1997 [législation disponible sur Internet]

\*\*\*Comune di Roma, Dipartimento VI – Politiche della Programmazione e Pianificazione del Territorio – Roma Capitale, Ufficio Pianificazione e Progettazione Generale, *Piano Regolatore Generale*, Proposta 2002.

### Références générales sur l'urbanisme

- BENEVOLO, L., *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Bari, 1963. Édition française: *Aux sources de l'urbanisme moderne*, trad. A. et F. Descamps, Horizons de France, « Proportions », Paris, 1972.
- CHALINE, C., *L'urbanisme en Grande Bretagne*, Armand Colin, Paris, 1972.
- CHOAY, F., *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965 (« Points », 1979).
- « L'histoire et la méthode en urbanisme » in *Annales E.S.C.*, XXV, 4, 1970, pp. 1143-1154 ; repris in RONCAYOLO, M., PAQUOT, TH. *Villes & civilisation urbaine XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Larousse, « Textes essentiels », Paris, 1992. 270-279.
- La règle et le modèle*, Seuil, « Espacements », Paris, 1980.
- L'allégorie du patrimoine*, Seuil, « La couleur des idées », Paris, 1992 (1996).
- GAUDIN, J.-P., *L'avenir en plan : technique et politique dans la prévision urbaine 1900-1930*, Champ Vallon, « milieux », 1985.
- HOULET, J., « Vingt ans d'application de la loi Malraux sur les secteurs sauvegardés », in *Revista Científica ICOMOS. Conservación de Ciudades, Pueblos y Barrios históricos*, CIVVIH, ICOMOS (Comité National Espagnol), 1993, pp. 240-265 (1982).
- LOPEZ DE ABERASTURI, A., « Pour une lecture de Cerdà » in CERDÀ, I., *La théorie générale de l'urbanisation*, Seuil, « Espacements », Paris, 1979, pp. 13-65.
- MERLIN, P., D'ALFONSO, E., CHOAY, F. (ÉD.), *Morphologie urbaine et parcellaire*, PUV, Saint-Denis, 1988.
- MERLIN, P., CHOAY, F. (ÉD.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, PUF, Paris, 1996 (1988).
- SALZANO, E., *Fondamenti di urbanistica. La storia e la norma*, Laterza Roma-Bari, 2002 (1998).
- SFINȚESCU, C., *Urbanistica generală*, Bucovina I.E. Torouțiu, București, 4 vol., 1933-1934.
- TAFURI, M., *Teoria e storia dell'architettura*, Roma-Bari, 1967.
- WIECZOREK, D., *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Pierre Mardaga, « Architecture + Recherches », Bruxelles – Liège, s.d. [1982].

### Références complémentaires

- ARIÈS, PH., *Le Temps de l'Histoire*, Seuil, Paris, 1986 (1954).
- ASSUNTO, R., *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Jaca Book, « Saggi di Architettura », Milano, 1984 (1997). Édition roumaine : *Scrieri despre artă. Vol. III, Orașul lui Amfion și orașul lui Prometeu. Idei și poetici despre oraș*, trad. ș. Nicolae, Meridiane, « Biblioteca de artă », București, 1988.

- BABELON, J.-P., CHASTEL, A., *La notion de patrimoine*, Liana Lévi, Paris, 1994. Première parution in *Revue de l'Art*, n°49, CNRS, Paris, 1980.
- BRAUDEL, F., « Histoire et sciences sociales. La longue durée » in *Annales E.S.C.*, XIII, 4, 1958, pp. 725-753 ; repris dans *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris, 1969, pp. 41-83.
- CALVINO, I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972. Édition française : *Les villes invisibles*, trad. J. Thibaudeau, Seuil, « Points », Paris, 1996. Première édition française : Seuil, Paris, 1974.
- FORERO-MENDOZA, S., *Le temps des ruines : le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, « Pays/Paysages », Seyssel, 2002.
- FRANCASTEL, P., Notes et études documentaires, n° 3483. *Les grandes villes du monde. II. « Paris, un héritage culturel et monumental »*, La documentation française, Paris, 1968 ; extraits repris in RONCAYOLO, M., PAQUOT, TH. *Villes & civilisation urbaine XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Larousse, « Textes essentiels », Paris, 1992. 121-137.
- LEFEBVRE, H., *Introduction à la modernité*, Paris, 1962.
- LE GOFF, J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986. Première parution in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1977-1982. Édition française : *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988.
- LE GOFF, J., NORA, P. (ÉD.), *Faire de l'histoire*, Gallimard, « Folio », Paris, 1986 (Gallimard, 1974).
- RADICA, GABRIELLE (ÉD.), *La loi*, Flammarion, « Corpus », Paris, 2000.
- RICCEUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, « L'ordre philosophique », Paris, 2000.
- VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Seuil, Paris, 1979 (1971).
- L'inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976.



## ALEX. LEO ȘERBAN

Né en 1959, à Bucarest

Diplômé de l'Université de Bucarest (spécialité : langues et littératures anglo-saxonnes)

Thèse sur *Finnegans Wake* de James Joyce (1983), dont il avait déjà publié, en 1982, un fragment dans le mensuel *Secolul 20* – la plus prestigieuse revue culturelle roumaine de l'époque

En tant qu'écrivain, il a débuté en 1976 avec un poème, « Green Lemon », paru dans le trimestriel américain *Chicago Review*

Après 1990 il a toutefois décidé d'abandonner une possible carrière littéraire, en s'orientant vers la critique de cinéma et la photographie

Un volume, *Lars von Trier : les films, les femmes, les fantômes*, vient de paraître aux éditions Idea

Connu notamment pour ses chroniques et essais cinématographiques (dans des quotidiens, hebdomadaires, etc.), ainsi que pour quelques traductions (*The Sheltering Sky* de Paul Bowles, *Conversations après un enterrement* de Yasmina Reza, *Bent* de Martin Sherman) et en tant que curateur et participant à des expositions individuelles et de groupe



« JUSTE UNE IMAGE » : L'HERMÉNEUTIQUE  
DE JEAN-LUC GODARD DANS  
*HISTOIRE(S) DU CINÉMA*



**Le « pourquoi » : La question de la démonstration dans un art de la succession**

- « *Les films peuvent être mis sur vidéo et comparés. Si on dit : Eisenstein, dans tel film, a repris le montage parallèle inauguré – théoriquement – par Griffith, il faudrait projeter Griffith à gauche, Eisenstein à côté. On verrait alors, comme en justice, on voit tout d'un coup que quelque chose est vrai et quelque chose est faux. Et on pourrait discuter.* » (JLG)

Dans *Histoire(s) du cinéma*, cette question est fondamentale. Je ne pourrais nier que mon intérêt pour l'opus de Godard – en plus de ce que cette œuvre recèle de génie et de questionnement passionné du Cinéma – vient aussi de cet aspect-là. Ce texte en est la preuve : il pourrait être lu comme une mise en abyme de la problématique qui est au cœur des *Histoire(s)* : comment faire – après Lessing – pour qu'un art comme le Cinéma (qui ne figurait pas, évidemment, dans la démonstration de

Lessing, mais qui en est, tout aussi naturellement, la conséquence) soit, à la fois, un « objet de plaisir » (mouvance des images, sons etc.) et un objet d'analyse ? Pourrait-on les concilier ? Et si oui, comment ?

Il faut préciser dès le début que je ne me suis nullement proposé d'identifier – tout au long des 7 heures 45 que durent les *Histoire(s)*... de Godard – telle ou telle séquence, tel dialogue ou tel fragment de musique à l'intérieur de cette œuvre bourrée de références... J'échappe ainsi à ce que Jacques Aumont – dont les *Amnésies / Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* m'ont servi de guide principal – appelle une « hystérie de l'identification » : « ... le lecteur, le spectateur est mué en tiers indiscret ; sa présence n'est acceptée que s'il se fait modeste, s'il ne met pas au premier plan une hystérie de l'identification (jeu fréquent à la sortie des projections des *Histoires*...) »<sup>1</sup>. Ma présence (modeste...) dans le débat passionné qui entoure cet essai filmé de Godard vise autre chose : l'identification d'un rythme conceptuel à l'œuvre dans ce long *work in progress*, qui s'est étendu sur plus de dix ans. En essayant de m'éclaircir, à moi-même, les zones (nombreuses) d'obscurité, je me suis permis d'emprunter (de « piquer », disons...) à Godard les titres de ses épisodes, en les paraphrasant dans les titres de mes chapitres, ainsi que quelques procédés formels (les *inserts* surtout) ; je me pique d'avoir été, ainsi, plus fidèle à son esprit qu'en étant un commentateur neutre...

Je dois beaucoup aux nombreux auteurs qui ont accompagné l'œuvre de Godard dès le début – notamment à Alain Bergala, Raymond Bellour, Jonathan Rosenbaum – pour avoir fourni à ce projet la part de bibliographie essentielle absolument nécessaire. Même si les *Histoire(s) du cinéma* se sont achevées depuis relativement peu de temps, le corpus critique est déjà impressionnant.

*Last but not least*, je suis reconnaissant au Collège New Europe de Bucarest – à son recteur, M. Andrei Pleșu, ainsi qu'à la directrice de projet GE-NEC, Mme Anca Oroveanu – de m'avoir donné la chance de pouvoir poursuivre ce qui me passionne depuis un bon nombre d'années : le Cinéma, ses hypothèses théoriques, le rapport entre l'écrit et l'image et le travail de Jean-Luc Godard.

Art de l'image mouvante, le Cinéma n'est jamais plus désavantagé que lorsqu'il s'agit de l'analyser. Justement : *comment* le faire ? Pour être convaincant, il faudrait des preuves. Et les preuves, justement, ce serait les images mouvantes...

Le seul moyen de faire justice à un film, c'est de le *montrer*. Le seul moyen de le valoriser, c'est de *démontrer*.

## ( MONTRER **DE** MONTRER,

dirait Godard...)

Il faut prouver - par l'image - *pourquoi* telle séquence agit de la façon dont elle agit, *pourquoi* ces scènes-là et pas d'autres, *pourquoi* des plans particuliers nous émeuvent, etc. Toutes ces choses sont démontrables en branchant un appareil vidéo. Mais comment le faire par l'écrit ? Là, le seul moyen serait l'emploi de quelques analogies discursives où l'impression initiale serait recréée de façon rhétorique, tout en ajoutant l'interprétation de cette impression-là. Si la « démonstration audiovisuelle » ne peut échapper à la fatalité de la tautologie infinie (« un film est un film est un film... »), la démonstration rhétorique ne peut échapper à la fatalité de la rationalisation : il ne s'agit pas seulement de partager ce qu'on a ressenti devant l'écran, mais aussi d'expliquer pourquoi on a ressenti ce qu'on a ressenti, d'analyser ce mystère, de l'interpréter et de faire en sorte que cette interprétation soit cohérente, congruente et compatible avec le reste du film<sup>2</sup>.



Il y a ce paradoxe : lorsqu'on revoit une séquence, sa force est donnée justement par le mouvement des éléments dans un cadre sur une certaine durée, avec la réalisation instantanée du fait que ce mouvement ne pourrait se dérouler que dans cet intervalle et que de cette façon-là : l'arrêter (par « freeze frame ») peut aider à comprendre comment elle a été conçue, mais ne peut aider à la revivre. Par contre, lorsqu'il s'agit de commenter – par écrit – la même séquence, on ne peut que la « geler » dans une image statique, en l'isolant du reste des séquences antérieures/ultérieures et en la gardant – le temps d'une analyse – dans la « bobine » arrêtée des souvenirs... Le Cinéma – « art de la succession », pour étendre ainsi la classification classique de Lessing – est réinventé, dans la succession des phrases qui le racontent, comme « art de la simultanéité » : l'émotion est (devrait être) instantanée, étant – cette fois-ci - non plus « la chose en soi », mais sa démonstration (sa preuve). Une preuve ponctuelle, dont le déroulement – narratif – amènerait à sa dissolution dans le discours.

C'est bien d'un pari – voire d'une aporie – méthodologique qu'il est question ici. Si l'on peut *démontrer* comment fonctionne une image en mouvement et pourquoi elle nous émeut (le pari de Godard), pourrait-on appliquer sa « méthode » pour faire de la « critique de cinéma » ? La critique de cinéma de demain sera-t-elle une espèce mutante, qui devrait allier images et sons ?

En un mot : sera-t-elle audiovisuelle<sup>3</sup> ?

Une question subsidiaire – celle de l'original.

« Tout dans un film est citation, et pas seulement les phrases. Quand vous filmez un arbre, une voiture, vous les citez dans l'image. » (JLG, in *Le Figaro*, 30.0.1993)

Dans des arts « traditionnels » comme la peinture ou la sculpture, la démonstration se fait par reproduction. Les deux sont – aussi – des arts « de la simultanéité », à l'opposé de la musique ou de la littérature où, justement, cette question ne se pose pas du tout : la musique n'est pas la partition, mais son interprétation par un orchestre ; la littérature n'est pas le manuscrit, mais sa multiplication dans des livres. Lorsqu'il s'agit de « citer » (un terme important dans *Histoire(s) du cinéma*, comme on le verra), on extrait un passage – qui n'est donc guère « l'original » ! – et on fait la preuve ; ou bien – dans le cas de la peinture et de la sculpture – on montre des reproductions. Un art plus récent (mais tout aussi « simultané ») comme la photographie agit de la même façon : pour démontrer, on ne recourt pas à l'original (bien qu'il y ait des originaux quasi-fétiches), mais à des copies. Art issu du développement technologique, la photographie peut revendiquer l'idée de reproduction comme lui étant quasi-consubstantielle.

Le Cinéma, lui, dispose d'un statut particulier. Dans son cas, l'original, c'est le négatif du film - qui est, finalement, inessentiel : des copies positives issues de cet original peuvent être tirées *ad libitum*. Ce qui fait qu'il n'y a pas à proprement parler de problématique là-dessus : comme dans le cas de la littérature ou de la musique, ce qui compte, ce ne sont pas les objets (matériels) en soi, mais l'expérience (d'écoute, de lecture, d'émotion) qu'ils provoquent.

Cela dit, il y a quand même un reste d'irrationnel dans le fait que l'image de Cinéma - où « l'original » a moins d'importance qu'une bonne projection - pèse plus que l'extrait d'un roman dans un essai, disons. Qu'en est-il de ce paradoxe ?

D'après Walter Benjamin, l'œuvre moderne ne conserve plus l'aura d'avant, et il serait justifiable de penser que le Cinéma – qui agit par copies – n'aurait point de revendications là-dessus... Mais la réalité est autre : l'image cinématographique garde un pouvoir de fascination qu'on pourrait considérer comme étant de l'ordre de l'aura. L'intuition

benjaminienne permet ce paradoxe : le Cinéma serait le seul art d'où l'aura ne se serait pas dissipée à l'époque de la reproductibilité mécanique. C'est une aura qui ne tient pas de l'idée d'original, mais de quelque chose d'autre. Et c'est pourquoi la question de la démonstration est si importante : au moment où l'on extrait un fragment d'un film - ce que fait Godard tout au long de ses *Histoire(s)*... -, on a le sentiment que ce fragment-là c'est le film lui-même ! On l'invoque dans son aura, son mystère, sa fascination. Sa matérialité (qui ne compte guère) revient sous la forme d'un fétiche qui vous parle, vous interpelle. Il n'y aurait pas de Cinéma sans ce sentiment saisissant d'identification de l'aura intacte qui était là lors de la première projection. Et c'est pourquoi le travail d'archéologue de Godard rejoint l'engouement mélancolique d'un Scottie (le héros de Hitchcock dans *Vertigo*) plutôt que la curiosité morose d'un Schliemann : ce n'est pas un « à la recherche de Troie » qu'il nous livre, mais un « à la recherche du Temps perdu ». Pour qu'il y ait conscience du Temps perdu, il faut qu'il y ait Mémoire. Et, pour qu'il y ait Mémoire, il faut qu'il y ait eu Amour premier.

### **Le « en quoi » : la place de Jean-Luc Godard dans le Cinéma**

- « *La littérature est plus liée au sens, mais dans le film il y a le rythme, c'est plus proche de la musique, c'est comme ça que pour le rythme j'ai utilisé le noir.* » (JLG)

Amoureux de Cinéma, Godard y est arrivé par le biais de la critique. Avec ses copains de la Nouvelle Vague, c'est d'abord *contre* un certain cinéma (français) – artificiel et littéraire – qu'il s'est manifesté, de façon violente quelquefois... 50 ans après, la modernité de Godard est devenue elle-même « classique » : c'est une icône du Cinéma, un artiste dont l'œuvre est étudiée dans les universités, fait l'objet de conférences dans des musées, etc.

On voit maintenant à quel point la modernité de Godard était d'extraction romantique. Insurgé contre les dogmes du moment (les années 50), il en imposa vite d'autres : ciné-vérité, tournages d'extérieur, son direct, chronologie aléatoire, narrations brisées... Et surtout, la pratique – nerveuse et systématique – du montage en tant qu'outil essentiel du langage cinématographique. On l'a dit et on l'a répété, Godard, c'est « l'école Eisenstein », et non pas « l'école Renoir » (Bazin, etc...). Chez

Godard le montage coupe dans le monde, lui impose un rythme – *son* rythme ! On reconnaît tout de suite un film de Godard par son montage saccadé, ses coqs à l'âne ludiques, ses inserts d'énoncés : c'est son écriture, son empreinte. En même temps, derrière cet « effet d'identification » – d'autres l'appelleraient *style* – il y a la quête forcenée d'une pureté cinématographique qui fait feu de tout bois (littératures, musiques, philosophies...) ; pour en arriver là, il s'ingénie à multiplier les paradoxes, à illustrer leurs rapprochements, à *démontrer* que le réel, c'est le visuel allié aux cinémas...

Dans *Pierrot le Fou* déjà (1965) Godard esquissait ce qui allait devenir – avec *JLG/JLG (autoportrait de décembre)*, 1994 – une des caractéristiques essentielles de son cinéma d'aujourd'hui : un passage du « cubisme » à « l'abstraction ». George Steiner avait lancé – dans son livre fondamental *After Babel* – l'idée des « topologies de la culture » ; il s'agissait, essentiellement, de reconnaître – à travers les différents arts et les différentes époques – quelques rapprochements stylistiques qui mettraient côte à côte des artistes tels que Monet-Debussy-Proust. (On pourrait ajouter : Picasso-Stravinski-Cocteau (qui avaient, tous, travaillé ensemble), Mann-Mahler-Visconti, Matisse-Ravel-Hockney ou bien Mondrian-Schönberg-Wittgenstein, Lucien Freud-T.S.Eliot-Britten, Klimt-Hindemith-Hesse, etc.) La « méthode » est applicable non pas uniquement à des artistes, mais aussi à des courants artistiques – et, pour ce qui est du Cinéma, elle s'avère plus qu'un simple « jeu culturel » : on verrait à quel point des cinéastes comme Eisenstein ou Godard pourraient être définis comme « cubistes », Welles ou Wajda comme « expressionnistes » (tout en n'oubliant pas le courant de cinéma appelé ainsi !), Dreyer ou Tarkovski comme « suprématistes » ou bien Tarantino comme « Pop ». (Évidemment, les rapprochements ne seraient pas limités à des équivalences entre peinture et cinéma : Eisenstein ou Godard pourraient tout aussi bien être définis comme « dodécaphoniques » etc... )

Avec *Pierrot le Fou* – pour y revenir – Godard met en œuvre, de façon intuitive d'abord, et non-assumée jusqu'au bout, une mutation significative de son cinéma : le passage à « l'abstraction ». En faisant cela, il pose – *ipso facto* – une des questions les plus vertigineuses à propos du Cinéma et de son pouvoir de fascination : est-il possible – nous lance-t-il, en somme - d'envisager un Cinéma abstrait, qui serait – donc – capable de nous émouvoir par la simple utilisation (poétique) des couleurs et des formes ? Autrement dit : un Cinéma non seulement non-narratif (ce que son cinéma a toujours été, dès le début), mais aussi – et surtout –

essentiellement « non-figuratif » ? Comment peut-on gommer la figuration de la pratique d'un art qui se manifeste – depuis son origine – par la figuration ?...

Évidemment, il ne s'agit pas de balayer les objets, voire les humains, d'un écran qui avait déjà assisté aux désertions du narratif – Godard n'est pas un cinéaste « expérimental » à la façon d'un Stan Brakhage, disons ; mais il s'agit, en effet, de rompre les liens invétérés entre les choses ; il s'agit de les utiliser – ces choses-là – à des fins poétiques plutôt que narratives ; et il s'agit, enfin, de les mouvoir, à l'intérieur du cadre, en fonction d'une conception *musicale* de l'image. Il s'agit bien d'un cinéma *poétique* que celui de Godard – mais non pas « poétique » à la façon d'un Tarkovski ou d'un Pasolini : là où les deux derniers visent à un langage souple, animiste et mystique, qui emploierait des humains et des choses en tant que *figures*, Godard se porte vers l'abstraction musicale. Ses images, ce sont des « formes qui pensent » – ou plutôt : des formes qui, tout en cessant d'être formes, en gardent le souvenir et *le* pensent...

Sa place est donc du côté d'un cinéma poétique qui se serait affranchi des aléas du « poétique ». Si l'on admet (les théoriciens du septième art le font, de toute façon) qu'il y a un cinéma « poétique » (qui va de Méliès à Pasolini, en passant par Fellini et Paradjanov) et un cinéma « de prose » (qui va des frères Lumière au « Dogme '95 », en passant par Rossellini et Pialat), on devrait mettre Godard non pas dans la catégorie des « métissages » (Renoir, Hitchcock, Bergman, Antonioni...), mais dans une catégorie à part, qui ne comprend que lui.

Jonathan Rosenbaum – un des commentateurs les plus avisés de l'œuvre de « JLG » et notamment des *Histoire(s)*... – compare ce dernier opus à *Finnegans Wake*, le chef d'œuvre « impossible » de Joyce (« topologie de la culture », encore et toujours !...); et il est vrai que, si l'on compare *FW* à *Ulysses*, on a - d'un côté - la « poésie », de l'autre la « prose ». Mais les *Histoire(s)*... posent un défi encore plus subtil, qui transcende cette dichotomie : si l'on pouvait - en empruntant une formule de Godard - équivaloir « une pensée qui forme » au « cinéma de prose » et « une forme qui pense » au « cinéma de poésie », on aboutirait à une possible intuition du caractère emblématique de son cinéma (y compris les *Histoire(s)*..., qui n'en sont que l'envers théorique) : la démonstration par les formes, au Cinéma, c'est de l'abstrait !

*Histoire(s) du cinéma* - un cycle d' « essais » sur le septième art – est une entreprise unique dans l'histoire du cinéma. A partir de 1986, Godard

s'est lancé dans un projet qui a duré – *grosso modo* – douze ans et qui se proposait de revisiter ce que le Cinéma a laissé comme *trace* dans l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle (« raconter l'histoire du cinéma, pas seulement d'une manière chronologique, mais plutôt un peu archéologique ou biologique » – JLG). Reparti en 8 épisodes de durée inégale (1988-89 : 1A/ « Toutes les histoires » ; 1B/ « Une histoire seule » ; 1993-94 : 2A/ « Seul le cinéma » ; 2B/ « Fatale beauté » ; 1995-96 : 3A/ « La monnaie de l'absolu » ; 3B/ « La réponse des ténèbres. Une vague nouvelle » ; 1996-97 : 4A/ « Le contrôle de l'univers » ; 4B/ « Histoires du cinéma »), ce parcours – profondément subjectif, voire capricieux – représente en même temps une mise à jour de l'idée de Cinéma (à travers quelques œuvres emblématiques) et une polémique appuyée avec ce qui, d'une façon ou d'une autre, n'entre pas dans le Panthéon personnel de Godard... Mais par-dessus les polémiques (auxquelles Godard nous a habitués, aussi bien dans ses films que dans ses prises de position en dehors des films), ce qui ressort de toute cette entreprise est l'amour indéfectible de « JLG » pour cet art – dans lequel il voit *l'Art par définition* du vingtième siècle. Ce n'est pas (uniquement) une question « d'esthétique », mais – surtout – une question « d'éthique » : selon Godard, le Cinéma serait le moyen le plus approprié pour rendre compte des défections de l'Histoire – un miroir, en même temps qu'un outil actif. C'est *une pensée qui forme*, en même temps qu'*une forme qui pense* : à travers ce chiasme, Godard synthétise le caractère radical du Cinéma, son pouvoir hypnotique et contestataire. Maîtriser la forme - dit-il dans l'épisode (4a) dédié à Hitchcock –, c'est prendre le « contrôle de l'univers » : et des auteurs comme Hitchcock, Dreyer et d'autres auront réussi là où Alexandre, César ou Napoléon ont échoué...

Mais comment prend-on ce « contrôle de l'univers » ? Comment – en faisant le procès des utopies de l'Histoire – ne pas tomber à son tour dans l'utopie cinématographique ? Comment, précisément, Godard en arrive-t-il à illustrer *toute* l'Histoire du Cinéma ? Est-ce que cela est possible ?

**« QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? - RIEN.  
QUE PEUT-IL ? - TOUT.  
QUE VEUT-IL ? - QUELQUE CHOSE »**  
(épisode 3A)

## **Le « comment » : La notion de sur-transparence et ses applications**

- « Une vraie image est un ensemble d'images » (JLG)

### Episode 1A. Toutes les archives

Dans l'épisode 1A – nommé, de façon presque bourgeoise, « Toutes les histoires » – , JLG pose les bases de sa recherche amoureuse, capricieuse, non-exhaustive, qui inclut quelques auteurs, tout en excluant bien d'autres.

Il part de la prémisse déjà mentionnée : que le XX<sup>e</sup> siècle EST le siècle du Cinéma, donc il doit comprendre la TOTALITÉ de l'Histoire, mais en même temps toutes les narrations (les petites histoires, les anecdotes) qui l'ont configuré. Il y a, parmi celles-ci, trois constantes : le cinéma américain (qui domine l'imaginaire du siècle), le cinéma soviétique, la Shoah. « Tristesse des films jamais faits, horreur des films détruits. » Et surtout, le spectre de la télévision : « Le cinéma avait brûlé tant d'imaginaire pour réchauffer le réel que celui-ci se venge, et veut de vraies larmes » (JLG).

Un problème se pose, évidemment : *quel* type de dispositif pour raconter tout ça ? Le musée ? Les archives ?

D'après Hal Foster, l'idée de l' « histoire de l'art » suppose une modification de perspective et de dénomination : le concept de « culture visuelle » remplace dorénavant celui d' « histoire de l'art ». Cette modification suppose, à son tour, un passage depuis l'Art vers la Visualité, respectivement depuis l'Histoire vers la Culture : la « culture visuelle » vise – selon Foster – « une archive sans musée ».

On pourrait reprendre l'idée de Hal Foster et l'appliquer au Cinéma en général, et au cinéma de Godard en particulier. De ce point de vue, JLG – « prisonnier » volontaire de l'ancien paradigme (celui de l'Histoire de l'Art/du Cinéma) – serait le moderne des anciens et l'ancien des (post)modernes.

(Dans l'épisode 2A, Serge Daney explique à Godard pourquoi lui, JLG, est le plus en mesure de parler de l'Histoire du Cinéma : parce qu'il est *le* représentant (le plus connu, une icône – ces choses, Daney ne les dit pas, mais il les pense...) de la Nouvelle Vague (historiquement, ce courant se situe vers la moitié du vingtième siècle – et donc du Cinéma) ;

parce que son désir de s'inscrire dans l'histoire est un trait de caractère typiquement français ; parce que – enfin – il (son cinéma) « autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice »...

En tant qu'objet, le Cinéma représente un cas à part. Les tentatives de l'exposer dans des musées (voir l'exposition Hitchcock au Centre Beaubourg) se heurtent à des obstacles qui sont les mêmes que ceux déjà esquissés plus haut : puisqu'il s'agit de fragments d'œuvres, il faut aménager des contextes ; puisqu'il s'agit – en plus – d'un art de la succession, il faut les « figer » dans une durée qui est autre que celle initiale ; enfin, puisqu'il s'agit – avant tout – d'un rapport émotionnel à l'image, où chacun inscrit son expérience de cinéophile, il faudrait aussi – mais cela semble impossible... – prendre en compte le discontinu irrationnel de chaque souvenir personnel. Il faut – avec les mots de Godard – « se retourner sans tuer Eurydice »...

Ce que JLG essaie de faire – en vidéo – est justement quelque chose qui serait impossible dans un dispositif de type musée (en tenant compte de la spécificité du Cinéma) : point de vue unique (dans la salle de cinéma), points de vue multiples (sur l'écran). Il en résulte qu'une construction (même « imaginaire », à la Malraux) de type musée étant restrictive, la notion d' « archive » est plus proche de l'essai godardien : les *Histoire(s) du cinéma* sont un « musée » – en esprit –, (mais) aussi une « archive » – à la lettre (voir Allan Sekula : « Les archives constituent un *territoire d'images* ; l'unité d'une archive est imposée, en première et dernière instance, par la propriété. [...] Dans une archive, la possibilité du sens est « libérée » des contingences d'utilisation. [...] les archives ne sont pas neutres [...] elles sont contradictoires [...] en face d'elles, on est devant le choix entre *narration et catégorisation, entre chronologie et inventaire* » etc.<sup>4</sup>, qui s'ouvre sur un exergue de Godard : « L'invention de la photographie. Pour qui ? Contre qui ? »

Avec Godard, on est devant (encore) un paradoxe : lui-même – en tant que conservateur du « musée cinématographique », respectivement propriétaire de ses archives – ne nous propose pas une disposition (historique) linéaire, limpide, didactique, mais une disposition profondément idiosyncrasique, discontinue, poétique, truffée d'erreurs, avouées ou non (voir « ERREUR », surimpressionnée à plusieurs reprises le long des *Histoire(s)...*). C'est l'archive d'un cinéophile, et non pas d'un historien (« Tandis que l'histoire utilise des intermédiaires, le cinéophile n'expérimente que symbiose et immédiateté. Le premier produit de la connaissance, alors que le deuxième cherche une communion »<sup>5</sup>).

En plus, il n'est pas du tout évident - en regardant les *Histoire(s)*... – si (distinction importante !) le discours iconique (l'ordre des images en mouvement) est ultérieur à celui linguistique (le commentaire auditif) ou lui est antérieur : si la première des affirmations est vraie, il résulte que *Histoire(s) du cinéma* n'est qu'une illustration par images d'une thèse qui préexistait au travail de montage ; si la deuxième est vraie, on est dans une situation radicalement différente – il résulte que *Histoire(s) du cinéma* est une oeuvre poétique, où l'image est fondamentale et originairement constitutive, tandis que le commentaire (verbal ou musical) ne fait qu' « ancrer » le discours iconique – au sens barthesien : « ancre » versus « relais »... (« Il y a un grand combat entre les yeux et la langue. Les yeux sont des peuples. La langue est des gouvernements. Quand le gouvernement parle de ce qu'il voit et agit en conséquence, c'est bon, car c'est le langage du médecin. Il dit : « C'est une sinusite », et fait acte de montage, de rapprochement. » JLG)

Autrement dit : est-ce que le « scénario » de *Histoire(s) du cinéma* est « écrit » ou bien « monté » ? Dilemme insoluble – même Jonathan Rosenbaum ne le résout pas !

### Episode 1B : Un tableau seul

Dans son commentaire sur *Las Meninas* de Velázquez, Foucault isole quatre « regards » fondamentaux : celui de Velázquez, celui du couple royal (vu dans le miroir), celui du personnage incertain qui semble monter/descendre un escalier et celui de X, Y, Z (nous, qui regardons le tableau). A travers une analyse minutieuse et subtile il démontre comment tous ces regards intérieurs/extérieurs se « superposent » dans deux centres (invisibles, mais déductibles), en configurant l'espace du tableau. Après avoir identifié les personnages représentés (Velázquez, le roi Philippe IV, la reine Mariana, Nicolaso Pertusato, « un clown italien »), Foucault ajoute : « Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës ; [...] Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu

où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe<sup>6</sup>.»

C'est un passage fondamental pour la compréhension du « divorce » épistémologique entre l'image et le texte. Foucault se réfère – évidemment – à une séquentialité (le langage), mais ce qui est à remarquer est que cette distinction se « superpose » de façon parfaite sur une autre séquentialité (à laquelle il ne fait pas allusion), c'est à dire le cinéma – « art des images en mouvement » ! (L'analyse de Foucault se « superpose » aussi - jusqu'à un certain point – sur celle opérée par Barthes sur les « pâtes Panzani » – où il identifie le rôle du message linguistique dans une publicité (« ancre » et « relais » – voir plus haut.)

## VOIX, REGARDS

Retournons aux *Histoire(s)*...

Il faut préciser, toutefois, que JLG ne renonce point – dans sa pratique herméneutique – à ce qui forme l'essence du Cinéma : image et mot ! (Ou, plus exactement : image, mots et musique – à savoir, la triade barthesienne !)

Le Cinéma a été, dès le début, un art « hybride », qui essayait d'inclure les arts « majeurs » (peinture, littérature, musique).

« Lorsque Benjamin fit observer que le cinéma c'était aussi une pratique photographique, et que par conséquent il participait de cette nouvelle définition de l'aura même dégradée que la photo avait apportée ; lorsque Bazin proposa de caractériser aussi l'art « impur » du cinéma par ce qui en lui se moulait le plus étroitement à d'autres arts, mais pour les transformer de l'intérieur ; lorsque Schefer rapporta l'expérience cinématographique à une sorte de transsubstantiation, qui nous fait voir

‘autre chose’ que le corps du visible – le cinéma à chaque fois fut écarté de l’idée classique de l’art (celle des systèmes et des correspondances) à laquelle le rattachait sa numérotation comme ‘septième’. »<sup>7</sup>

Dans le cinéma muet, il y avait les inserts – « ancrés » narratifs et temporels. Avec l’arrivée du cinéma sonore les inserts ont disparu, remplacés par les mots parlés. Mais JLG n’a jamais renoncé totalement aux inserts : il les a gardés, en les incluant dans tous ses films – mais avec un rôle tout à fait différent de celui de la période muette : celui de « relais » – en ajoutant ainsi à la polysémie des images. Les inserts godardiens ne restreignent jamais le sens (ouvert, de toute façon) d’une séquence, mais l’amplifient ; les mots qui apparaissent sont, le plus souvent, des calembours livresques - cette propension étant menée à l’extrême dans *Histoire(s) du cinéma* !

Comment fonctionne, donc, la « méthode combinatoire » godardienne ?

Il faut faire, avant tout, une remarque de principe : qu’il monte des images d’archives (documentaires etc.) ou des « citations cinématographiques », celles-ci NE SONT – à aucun moment ! – « innocentes » ; elles sont, déjà, le résultat d’une manipulation à laquelle le Cinéma – tout comme la Photographie – ne peut échapper... La raison en est toute simple : le point de vue est, à la fois, inévitablement personnel et inévitablement optionnel – en d’autres mots, « créatif ». Il est (toujours) le résultat d’un choix, qui peut être subliminal sans être pour autant moins significatif.

Dans le cas des *Histoires(s)*... (en tant que musée ou archive), le corpus cinématographique est *déjà là*, achevé ; la seule modalité « créative » est le choix des fragments illustratifs, son agencement de façon persuasive et l’ajout de mots et musiques. (La musique peut être, elle aussi, déjà existante ; dans le cas des mots, ceux-ci peuvent être « nouveaux » (ceux de Godard) ou « anciens » (d’autres auteurs), parlés à *nouveau* par JLG ou par leurs auteurs...)

Dans n’importe quel fragment des *Histoire(s)*... les éléments constitutifs de la rhétorique godardienne sont tous présents : montage syncopé

(Rosenbaum utilise, à ce propos, un terme musical : *staccato* !), le brouillage des voix, les surimpressions. Mais cet opus réussit à mener à leurs dernières conséquences des essais déjà esquissés dans l'œuvre de JLG, à savoir la combinaison des deux éléments disjoints du discours iconique : le stop-cadre et l'enchaîné. Alors que pour une analyse il serait superflu de souligner les avantages de l'arrêt sur l'image, l'enchaîné demeure – quoique plus difficile à analyser – au moins tout aussi stimulant. (Dans le corpus du Cinéma en tant qu'image en mouvement il existe une « brèche » – un film qui n'est qu'une succession (un « enchaînement » !) de stop-cadres : c'est *La Jetée*, le court-métrage légendaire de Chris Marker...) Chez Godard, ce procédé est plus dissimulé – donc plus difficilement décelable ; il alterne une possible rhétorique de la publicité (image + légende lexicale) avec une évidente rhétorique de la narration. La première joue sur les sentences aphoristiques (des « ancrés »), la deuxième, sur l'enchaîné classique (« classique » à la Godard, quand même !). C'est comme s'il y avait, à tout moment, deux regards – ou deux voix – qui racontent les *Histoire(s)...*, les deux appartenant à Godard (ventriloque à ses heures...)

Mais plus que d'une facilité discursive, c'est d'une fatalité méthodologique qu'il s'agit ici : il réussit à créer du « suspense » par le simple défilement des légendes (« *les russes on fait / des films de martyre / les américains ont fait / des films de publicité / les anglais on fait ce qu'ils font toujours / dans le cinéma / rien* » ; ou bien : « *peut-être que / dix mille personnes / n'ont pas oublié / la pomme de Cézanne / mais c'est un milliard / de spectateurs / qui se souviendront / du briquet / de l'inconnu du Nord Express* », etc. ) et en même temps, à enchaîner ces légendes de sorte à faire avancer la narration.

Qui sont donc ces personnages dont les regards se superposent à l'intérieur des *Histoire(s) du cinéma* ?

Il y a celui de JLG, bien sûr - dans le « rôle » de Velásquez ; il y a l'Histoire/le Cinéma – à la place du couple royal espagnol (ils ne sont que des reflets, naturellement – miroirs du Temps dans le miroir de l'œuvre ci-devant !) ; il y a le spectateur – qui ne peut se décider s'il veut entrer ou rester au seuil des *Histoire(s)...* – dans le rôle du clown qui se tient au fond de la pièce ; et il y a, enfin, le spécialiste (ou le cinéophile) auquel ces *Histoire(s)...* sont dédiées – et ici JLG s'inclut lui-même (en tant que « propriétaire » de ces archives...) et moi-même, a.l.ș., ou tout autre amateur passionné, qui ne sommes pas représentés sur la « toile », mais dont le regard est essentiel pour faire de cet opus une œuvre vivante...

## REGARD

(S)

« Le cinéma a moins regardé le monde qu'il n'a regardé le monde qui le regardait » (JLG)

« Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à notre désir », dit Godard (dont le nom « rime » avec « regard »...) à un certain moment de l'épisode 1A. Ce n'est pas un de ses aphorismes, mais une citation qu'il attribue – à tort – à André Bazin ; mais cela n'est point important. Ce qui compte, c'est que le thème faustien (dont l'épisode 1A est imbu<sup>8</sup>) raisonne avec l'idée de Regard et *a fortiori* avec celle de persuasion hypnotique : lorsque Méphisto rencontre Faust au carrefour d'un chemin (le fragment choisi par Godard du film de Murnau, avec – comme fond sonore – le quartette numéro 10 de Beethoven), c'est – à la fois – l'invitation dans un monde de fantômes narcissiques qu'il lui offre et la possibilité de l'auto-dépassement. Grâce à Méphisto, Faust/Orphée peut « se retourner » sans « tuer Eurydice » ! C'est bien d'hypnose qu'il s'agit là – hypnose du Cinéma, qui, en tant que narration hypnotique (qui « substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ») et ne s'apparente pas seulement aux autres arts mais, de façon encore plus significative, à la psychanalyse... C'est à dire à l'une des narrations fondamentales du vingtième siècle !

Le Cinéma et la Psychanalyse ont ceci en commun : ce sont – surtout – des narrations : et ces narrations sont liées à des rêves.

L'hypnose a comme but la dissolution (ou la solution) de l'amnésie par le retour au temps présent de ces « histoires » refoulées – tout comme *Histoire(s) du cinéma* (l'opus de Godard) a comme but de faire resurgir les images d'un Cinéma enfoui dans le Temps.

Amnésie, hypnose... C'est par le Regard qu'on les résout : dans le cas de l'amnésie, c'est un Regard qui a oublié qu'il a regardé – et qui refait surface dans le présent (grâce à l'hypnose) ; dans le cas de l'hypnose, c'est un Regard qui doit oublier qu'il regarde – pour s'enfouir dans le passé (anamnèse). Dans les deux cas, il y a – dans *Histoire(s)*.. – un « personnage » qui n'est jamais mentionné, jamais montré, quoiqu'il

s'apparente aussi bien à l'hypnose et à l'hypnose qu'est le Cinéma : c'est la Psychanalyse ! Elle n'est jamais nommée – et pour cause : car la Psychanalyse, c'est le *tableau retourné* dans le tableau de Velázquez. Le double (refoulé) du Cinéma. De tout Cinéma.

## Episode 2A : Seule la transparence

Il est (beaucoup) question de palimpseste(s) – dans les discussions autour de l'opus de Godard. Les commentaires, les analyses, les dissertations retournent, toutes – à un moment donné –, à cette idée : que les *Histoire(s) du cinéma* seraient un très long palimpseste, où le « musée imaginaire » de JLG (pour les uns) aurait trouvé, enfin, son sol idéal...<sup>9</sup>

C'est vrai que, au premier coup d'œil, c'est à cette pratique médiévale que fait penser la profusion d'images, de sons et de mots qui traverse les *Histoire(s)*... Mais il faut être méfiant ; d'abord, parce que – au fond – Godard a toujours utilisé, dans son oeuvre de fiction, des procédés qu'il a repris ici (brouillages de voix, inserts etc.), c'est vrai, en plus poussé ; d'autre part, parce que - si l'on considère les *Histoire(s)*... comme un condensé de Cinéma, un opus magnum où *toutes* les images (tous les sons, tous les mots...) seraient convoqué(e)s, alors il me paraît évident que l'idée de « palimpseste » – qui suppose un effacement continu – n'est pas du tout convenable (quoiqu'il y ait, quelquefois – comme on l'a vu déjà – des « ratures » : les « erreur(s) »..). Mais il y a aussi – et surtout – autre chose : dans les *Histoire(s)*..., Godard abuse d'un procédé qui, bien que facilité par le dispositif vidéo, n'en est pas moins significatif : les *surimpressions* (« en vidéo, la *surimpression* permet de garder l'image originale du cinéma. »)<sup>10</sup>

Cela convient, on l'admettra, fort bien à une narration – par l'image – de l'Histoire (qui est, quant à elle, un long, très long palimpseste...), mais – en même temps – les surimpressions dévoilent de façon exemplaire le « comment » du dispositif godardien à l'oeuvre dans cet opus. En effet : *comment* fait-il pour parler de tellement de choses – de plusieurs choses à la fois –, alors que le Cinéma (« art de la succession ») ne pourrait s'accommoder de plusieurs narrations simultanées, de plusieurs points de vue contradictoires, de plusieurs visions, bandes-son et enchaînés qui baignent dans l'oxymore... ? (« Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien. » - JLG)

Pour rendre compte de tout cela, il ne sert à rien de recourir à la métaphore du palimpseste ; il faut choisir une autre analogie – la *transparence*.

Le concept fondamental des *Histoire(s)...* , c'est la transparence. Pratiquement, on a du mal à la « voir » – mais il faut, de façon tout aussi pratique, la concevoir ! Et pour cela, il suffit d'un petit exercice d'imagination : imaginons donc les *Histoire(s)...* de Godard non pas comme un édifice horizontal type « rouleau » (ou musée) ou les œuvres vues/lues/entendues se succéderaient au gré des caprices de JLG... Il s'agirait – au contraire – d'un édifice (appelons-le ainsi) vertical, où les films du passé seraient l'humus des films du présent. Dans cet édifice, on verrait – à tout moment – ce qui est au-dessous grâce au regard instantané, fulgurant, de celui qui raconte. Il s'agirait – donc – d'un double mouvement : celui du regard (qui dévoile la transparence et qui est vertical) et celui de la voix (qui raconte ce dévoilement et qui est horizontal ; mais il y a, là aussi, des moments de transparence : les « brouillages » de voix – si chers à Godard – ne seraient autre chose que le surgissement instantané d'autres trames de voix des oubliettes du Cinéma : des transparences sonores !). Même si le mouvement « naturel » de tout déroulement cinématographique est horizontal (les bobines, les écrans, le film...), Godard réussit à doubler ce déroulement par une pratique systématique, tenace et illuminée du regard qui cerne la transparence... Il aboutit à quelque chose de splendide et de rare (en cinéma), qui est la profondeur : grâce aux surimpressions, ce n'est plus une simple surface qui impressionne celui qui regarde - c'est un abîme d'images qui resurgit à la surface et la « surimpressionne » ! Il se sert de la transparence pour raconter le passé tout comme l'anamnèse se sert de l'hypnose.

La transparence, c'est l'hypnose des *Histoire(s)...* Et la « sur-transparence », les procédés par lesquels il en est arrivé - surimpressions, battements d'images - à extraire ce qui est enfoui dans la mémoire du Cinéma pour les porter à la surface des souvenirs personnels.

### Episode 2B : Fatale hypnose

« La vérité est tellement aimée, que ceux qui ne la disent pas veulent que ce qu'ils disent soit la vérité ! » JLG n'a pas utilisé – finalement – cette citation de St. Augustin dans *Histoire(s)...* Mais on pourrait se demander : « la vérité aimée » – ne serait-elle pas, justement, la

transparence ? En n'utilisant plus cet énoncé augustinien – sous la forme, déjà connue, de la surimpression textuelle -, Godard l'a fondu, en fait, dans la substance même de ses *Histoire(s)*...

Car la vérité ne pourrait être que celle de la *preuve par l'image* (transparence, encore et toujours...), d'où les incessantes surimpressions de vidéo-citations. Et, lorsque celles-ci ne sont pas à portée de main, il recourt aux hypothèses (qui seraient comme des transparences du possible) : « Un homme, une femme, une auto, et c'était un voyage en Italie. Remplacez la Jaguar par une tasse de thé, et Ozu remplace Rossellini. » Ou bien :

« C'est avec Manet que commence la peinture moderne - c'est à dire, le Cinéma. » etc.

Si le Cinéma, c'est « la mort au travail » – selon la formule de Cocteau –, c'est (aussi) parce qu'il remonte, à chaque fois qu'il est projeté sur un écran, à cette Vérité fatale et terrible qui attend au bout de l'hypnose – à cette transparence primordiale qui met un terme à toutes les hypothèses... Ce n'est pas un hasard si, dans cet épisode (2B : « Fatale beauté ») justement, Godard reprend l'anecdote sur la photographie (déjà mentionnée dans 1B), qui aurait été inventée en noir et blanc non pas par manque technique, « mais comme, en reproduisant la vie, on se préparait à lui retirer jusqu'à son identité, on porta le deuil de cette mise à mort, et c'est avec les couleurs du deuil, le noir et blanc, que la photo se mit à exister. » Et, un peu plus loin : « Pour masquer le deuil, les premiers *Technicolor* prendront les mêmes dominantes que les couronnes mortuaires [...] Parce qu'il faut porter le deuil mais en l'oubliant, et Madame de Staël nous a dit comment : elle écrit à Napoléon : « La gloire, Sire, est le deuil éclatant du bonheur. » (Sauf que, voici : pour *marquer* la présence de Madame de Staël (ou « masquer le deuil » de son absence), Godard recourt à l'une de ses astuces iconiques et ironiques : il « invoque » la Suisse par l'image d'un artiste non moins célèbre, portant le même patronyme - celui du peintre Nicolas de Staël ! Hypothèse/transparence...)

Si la peinture « a pu dire le XIX<sup>e</sup> siècle », et que c'est au tour du Cinéma de faire de même pour le siècle suivant, il ne faut pourtant pas être dupe : la peinture (tout comme la littérature), ce n'est pas de la transparence, mais une construction (rationnelle), une reconstitution de la vie (avec la plume et le pinceau<sup>11</sup>) – une anamnèse, soit, mais qui se passe de l'hypnose (qui est le propre du Cinéma). C'est avec le Cinéma – et donc, avec ce travail (mortuaire) qu'est l'hypnose – que commence, en fait, le siècle des Lumières et de Freud ; et c'est le Cinéma qui a

accompagné – de loin ou de près – les horreurs de ce siècle... S'il s'agit de transparence, il faut parler – aussi – de ce qu'on aperçoit, aujourd'hui, comme étant le paradoxe vertigineux qui fit que « Murnau et Freud ont inventé les éclairages de Nuremberg alors que Hitler n'avait pas encore de quoi se payer une bière dans les cafés de Munich. » (JLG) Fatale hypnose – puisque c'est pour « raconter un oubli » (l'horreur) que le Cinéma s'est paré de ses plus belles lumières... (« Le XX<sup>e</sup> siècle n'a pas inventé l'horreur, il l'a copiée à mille exemplaires » - JLG)

Episode 3A : La monnaie du montage. La réponse des formes.

## « Montage, mon beau souci » (JLG)

Youssef Ishaghpour disait dans un entretien avec Godard : « Deleuze a essayé d'élaborer une pensée de l'image. Chez vous c'est l'inverse, il s'agit de créer des images-pensée<sup>12</sup>. »

Dans son ouvrage dédié au Cinéma<sup>13</sup> Gilles Deleuze avait défini le Cinéma comme « un art fait de mouvement et de temps », tout en distinguant entre l'image du film muet – appelée « double », puisqu'elle comprenait image *et* inserts –, celle du film sonore – ou le parler est direct, entendu, partie intégrale de l'image visuelle et « dénaturalisé » par la complexité apportée par les dialogues et la bande-son – et, finalement, celle du cinéma moderne (« l'image-temps ») – où la voix gagne son autonomie en tant qu'acte de parole séparé de l'image visuelle.

JLG serait – selon Raymond Bellour<sup>14</sup> – le seul à incorporer ces trois images à la fois.

En effet, dès le début, Godard avait su manier – de façon radicale, et intuitivement théorique – les trois « types » d'images que Deleuze avait théorisé par la suite. C'est que son cinéma (comme on l'a vu) ne s'est jamais séparé des inserts - en les transformant dans un outil essentiel de la forme cinématographique : signe *et* rythme à la fois –, tout en utilisant la bande-son de façon révolutionnaire – en même temps son direct, brouillage de voix et « acte de parole séparé de l'image visuelle »... Cinéma du montage porté à son apogée – si l'on entend par montage les « coupures d'images », visant donc, traditionnellement, la structure visuelle du film : mais aussi un montage (très travaillé) de la bande-son – et portant

sur la partie auditive. Tout cela existait déjà dans le cinéma de Godard, et les *Histoire(s)*... ne feraient que reprendre – comme je l’ai déjà souligné – des procédés rhétoriques (les « monnaies du montage ») chers à JLG.

Mais les *Histoire(s)*... apportent, néanmoins, du nouveau. En s’adonnant à la vidéo – avec tout ce que ce dispositif comprend de pratique et de problématique –, Godard trouve un terrain assez vaste pour la mise en œuvre d’une coupure radicale avec le Cinéma en tant que (uniquement) « art de la succession »... « La technique vidéo est au cinéma ce que la gravure, puis la photographie, furent à la peinture : un moyen de diffusion et d’extension de la connaissance de l’art. [...] *vision rapprochée* des films [...]»<sup>15</sup> .»

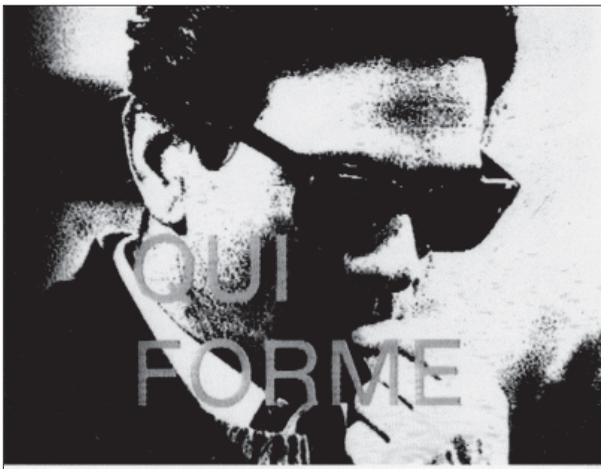
Effectivement, si les *Histoire(s)*... permettent qu’on s’attarde davantage sur *chaque* moment de leur déroulement, c’est que – d’une part – elles sont ce « moyen de diffusion et d’extension de la connaissance de l’art » et – d’autre part – le travail accompli par Godard vise à une remise en question (grâce à la vidéo) de l’idée de montage. Puisque c’est un film *sur* le Cinéma (et que le Cinéma, selon JLG, *devrait* monter/montrer pour démontrer !), les *Histoire(s)*... nous expliquent – à la fois – ce qu’est le montage, et nous laissent le temps – dans le mouvement – de contempler *comment* une image naît, de quoi elle est faite et où elle nous mène... L’opus de Godard nous invite, en fait, à analyser le signifiant du Cinéma *au travail* et, en même temps, à extraire ce qu’il y a de méditatif dans cette pratique.

D. Païni remarque le fait que le point de vue de JLG est celui d’un critique, et non pas d’un « archiviste historien » ; en partant d’une distinction de Walter Benjamin (dans « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle ») – selon laquelle « ce qui distingue de façon radicale un méditatif d’un penseur, c’est que le premier ne médite pas seulement sur une chose, mais sur sa propre réflexion à propos de ce sujet [...] La pensée du méditatif est placée sous le signe du *souvenir* » (= le méditatif a eu la solution du problème, mais l’a oubliée par la suite) –, il observe que JLG est « plus méditatif que mélancolique ou même que penseur<sup>16</sup> ».

Lorsqu’il esquisse - de façon fulgurante, mais néanmoins prenante – un hommage à Manet en tant qu’inventeur de la modernité en peinture (donc « des formes qui pensent », dont le Cinéma), Godard se fait, en effet, « critique d’art » à la manière d’un Élie Faure (un des auteurs les plus chéris par JLG !), mais ce qui compte, finalement, c’est que, pour « dire » cela, il recourt à son « beau souci » et fait – au fond – travail de

*cinéaste-critique*. Il nous montre – par montage – pourquoi cela est vrai et en quoi cela est important (« Penser est un montage. »<sup>17</sup>) Il médite, donc il *poursuit* une réflexion déjà entamée par l'image – puisque les formes sont là, et qu'en les manipulant, on arrive à la révélation : « la monnaie du montage » - elle seule - nous apporte « la réponse des formes »...<sup>18</sup>

Episode 3B : La réponse des formes. Une image nouvelle.





L'idée que le cinéma est constitutif à la pensée – que la forme cinématographique serait, en fait, un analogon de la pensée - est un des propos qui font long feu tout au cours des *Histoire(s)*... C'est comme un postulat du travail de Godard en tant que cinéaste-penseur ou plutôt ; de penseur en images. Rappelons-nous : le Cinéma, c'est « une pensée qui forme / une forme qui pense »... Toute « l'originalité » de l'œuvre de

Godard tient dans ce postulat ; il est arrivé au Cinéma parce que lui, le Cinéma, était *déjà pensé(e)*, il ne lui restait qu'à être *démontré* comme tel – et que JLG se fit l'apôtre de cette révélation.

Et apôtre, il le fut. Des chercheurs ont invoqué - au sujet des *Histoire(s)*... – la part de « religion » qui sous-tend ce travail, à la fois polémique (« Ancien Testament ») et pieux

(« Nouveau Testament »). Il y a, premièrement, le ton – mélange d'anathème et d'admiration. Il y a, aussi, la vénération par image(s). Et il y a, *last but not least*, la conception générale de l'œuvre, qui vise à ériger un édifice à la fois incontournable (toute recherche sur le Cinéma devrait en passer par-là...) et mémorable (la prière – nous rappelle Jacques Aumont – « a été inventée pour pallier le défaut de la mémoire, pour assurer que, même si le cœur oublie, les mots, eux, n'oublieront pas<sup>19</sup>.») C'est pourquoi il y a autant de litanies d'auteurs (les mêmes), de formules répétées, d'ambition de totalité

(« Toutes les histoires qu'il aurait ? qu'il y aura ? qu'il y a eu ! » (1A), d'apophtegmes et de solennel – finalement – dans ces « Exercices d'admiration » empreints de coqs à l'âne et de calembours... Au sommet de son art - et au milieu de la mêlée –, l'apôtre Jean-Luc nous dresse et nous laisse en héritage une sorte de « Dix Commandements » en forme d'*Histoire(s) du cinéma*, où se mêlent Joyce (on l'a vu) et Cioran.

Dans *Finnegans Wake*, en effet, il existe un mot-valise qui « raconte » à la perfection – il me semble – le principe générateur d'images des *Histoire(s)*... : c'est le mot « sacreligion ». Il est la résultante – logique – de la compression des mots « sacre » et « religion » (les mêmes en anglais) ; toutefois, l'effet (voulu par Joyce) est différent : « sacreligion » résonne – dans toute mémoire de lecteur – comme « sacrilège ». C'est un des cas où l'expérience (savoir qu'il existe un mot qui désigne le sacrilège, et que ce mot-là est bien... « sacrilège ») porte une ombre sur l'innocence, en déjouant sa fraîcheur par les pièges du dictionnaire...

Dans *Histoire(s)*..., on a beaucoup à faire à la « troisième image ». C'est un principe de base du montage « pathique » (« ... si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur » : JLG), une astuce – empruntée par Godard à la télévision qu'il a tant de fois décrit... – qui fait que deux images se succèdent si vite qu'une troisième image apparaît (1 + 1 = 3). Il est convenu de l'appeler « battement d'images », et la force de sa présence est telle qu'il est impensable de parler des *Histoire(s)*... sans s'essayer à une explication.

Alain Bergala fut peut-être le premier à s'attarder sur son fonctionnement : « A ces deux formes de mise en rapport de deux images sur un même niveau, que Godard pratique depuis très longtemps, il vient d'en ajouter une nouvelle, qu'il pratique assidûment dans les dernières livraisons d'*Histoire(s) du cinéma*. Dans cette nouvelle forme de jonction de deux images, j'ai envie de dire plus botanique, la deuxième image, qu'on a dans un premier temps du mal à identifier, naît au cœur de la première et vient progressivement, comme dans une germination interne au plan, envahir peu à peu, mais par saccades, la première image. Godard a commencé par s'emparer de l'outil vidéo dans un projet militant, mais a vite découvert [...] qu'il pouvait devenir entre ses mains un formidable outil plastique<sup>20</sup>. » Sciemment ou non (il est toujours difficile, avec JLG, de savoir exactement...), Godard s'applique à rendre intelligible – et donc analysable – une formule de Robert Bresson, qui disait : « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs » ; mais il est vrai que sa « petite pratique » (« pathique ») de la troisième image – sorte de « logo » des *Histoire(s)...* – débouche sur des hypothèses vertigineuses quant au statut de l'image, du montage et de la pensée par image(s)/montage... Lorsque Godard lui-même parle de cela comme « L'association brutale des images parce que l'association des idées est lointaine », il ne fait peut-être que répéter son « souci » du montage en tant qu'outil indispensable du cinéma, en reprenant - comme en écho : transparence... - l'expérience de *Ici et ailleurs*, etc. ; mais Jean Cleder, quant à lui, y voit « Une règle [...] : la lumière d'une première figure est corrigée par le relais d'une seconde figure qui relance la première dans une autre direction. Il y a bien césure et continuité : la seconde figure prend forme dans la trace de la première<sup>21</sup>. » L'idée de « trace » est présente – différemment – chez Noël Nel, qui emploie les termes (distincts) d'« image-hiéroglyphe » et d'« image-palimpseste » (la première étant la condition *sine qua non* de la seconde)<sup>22</sup>. Michael Witt y décèle de la « magie », en rapprochant les battements d'image godardiens de la métaphore de l'image « vive » de Ricoeur : « Si dans « image » il y a « magie », dans le cinéma il y a, selon Godard, de la « sorcellerie ». Dans les *Histoire(s) du cinéma*, c'est le cinéma qui a été le terrain privilégié de ce reflet précis et immédiat d'une image métaphore vibrante et « vive » (cf. Ricoeur) du monde pour « réchauffer le réel »<sup>23</sup>. » C'est peut-être cette dernière intuition qui explique – ou du moins, suggère – mieux que toute autre l'une des citations les plus... citées à propos des *Histoire(s)...* : « L'Image viendra au temps

de la Résurrection » ; attribuée à Saint Paul, elle réapparaît dans un poème de Pierre Reverdy – cité à son tour dans *Histoire(s) du cinéma* –, qui parle de l'image comme de « la rencontre *juste* de deux lointains »...

Récapitulons : la « troisième image » serait, tour à tour, une « germination » au sein des deux premières (cf. Bergala), une « correction » (cf. Cleder), une « trace » hiéroglyphique qui aboutit au palimpseste (cf. Nel), une « magie » qui s'apparente à la « métaphore vive » de Ricoeur (cf. Witt)... Ce qui est sûr – pour avoir été dit par Saint Paul –, c'est qu'elle « viendra au temps de la Résurrection » – « rencontre *juste* de deux lointains » (Saint *Paul* « corrigé » par Pierre Reverdy, soit un apôtre corrigé par un poète...) ; et si on se souvient de l'énoncé de « Saint Jean-Luc » – « association brutale des images parce que l'association des idées est lointaine » –, il est évident qu'on a affaire, ici (et « ailleurs »...), à autant d'essais (approximations – l'approximation étant, comme son nom l'indique, une appropriation de la proximité) qui visent à s'approprier (par la proximité donc) ce qui est « lointain » – l'Image première ? Image *juste*, donc – puisque révélée brutalement, dans l'éclair d'un instant, dans le battement d'un cœur qui résonne à même l'Image première...

« Pas une technique, pas un art, mais un mystère » – répète JLG tout au long des *Histoire(s)...*, en parlant de Cinéma bien sûr ; oui, mais *pourquoi* « un mystère » ?, *en quoi* « un mystère » ?, et *comment* « un mystère »... ?

C'est parce que « juste une image » équivaut à « une image juste » – et que les *Histoire(s)...* de Godard sont là pour le prouver. « Qu'y a-t-il à « expliquer » dans un film ? » - se demande Jacques Aumont. « Rien d'autre que son évidence, car tout le reste est littérature ou cinématographie. » Et toujours lui : « Ce que Godard obtient dans ses battements d'images – où l'autonomie est davantage garantie a priori, parce qu'une image emporte sa *Gestalt* avec elle dans l'instant, et n'a pas besoin de la durée pour s'imposer – c'est, dans les cas les plus réussis, la production de cette valeur énigmatique et puissante, un rythme.<sup>24</sup> » « Juste une image », c'est une question de *Gestalt* ; « une image juste », c'est une question de rythme. Toutes ces références à « la troisième image » (comme résultat de la surimpression d'une première sur une seconde) sont, en fait, des références à la *transparence*. *Transparence* : là où « juste une image » rencontre « une image juste ».

Tout comme la transparence patronyme de Saint *Paul* sur Pierre Reverdy (un prénom surimprimé sur un autre) n'est sans doute pas due au hasard dans ce *Finnegans Wake* en images...

## Episode 4A : Le contrôle de l'Histoire

S'il s'ingénie à *imaginer* une Histoire du Cinéma (ou plutôt, « toutes les histoires » !), Godard le fait – on l'aura compris – non pas en historien, mais en archiviste-archéologue (« ... raconter l'histoire du cinéma, pas seulement d'une manière chronologique, mais plutôt un peu archéologique ou biologique », disait-il, déjà en janvier 1980, lors de la parution de son *Introduction à une véritable histoire du cinéma.*) Et en poète aussi (« ... est-il au cinéma une autre poésie que visuelle<sup>25</sup> ? »). C'est que la poésie n'enclenche en rien à l'idée de vérité – au contraire : si les *Histoire(s)...* sont, vraiment, une « Introduction à une véritable histoire du cinéma / la seule / la vraie », c'est parce que Godard, lui, est « le seul », « le vrai » *poète mots-dits* de toute l'histoire du septième art – le seul à avoir, de façon systématique, discoursé (par paradoxes, apologues, apophtegmes) *dans* le Cinéma, *sur* le Cinéma.

« La vraie science est faite pour discuter, non pour confirmer ou trouver une formule. De même, les images n'affirment rien, elles servent à discuter ou elles sont elles-mêmes discussion. » (JLG) Il s'agit ici d'un paradoxe (encore un !) : s'il ne se prétend point historien, mais plutôt archéologue, l'idée d'une « vraie science » qui « discuterait » des hypothèses de Cinéma serait tout à fait acceptable ; par contre, s'il se fait l'apôtre-archéologue d'un Cinéma « vrai » – tel qu'il l'entend –, qui agit par révélation/confirmation d'un mystère, par poésie et par le sens des formules ultimes, Godard se fourvoie dans une contradiction fondamentale : il n'y aurait rien à « discuter » là-dessus, les images « affirment » tout et toute désobéissance aux « commandements » du Cinéma serait blâmable...

Comment parvenir, dans ce cas, à prendre « le contrôle de l'Histoire » ?

Par les mots, justement ! *Histoire(s) du cinéma*, ce n'est pas – seulement – une archéologie (poétique) des *images* du Cinéma ; c'est aussi une dissertation (parlée) sur l'idée d'une « histoire du cinéma » où il y aurait – justement – des doutes, des trous, des ratures. C'est un « à la recherche... » des *sons* - des bruits et des silences qui ont marqué l'écran depuis son apparition : une « séance » de table tournante (la table de montage, justement...) où les images du passé reviennent sous la forme des dialogues. « C'est en général l'une des inventions les plus saisissantes de toutes les *Histoires* que d'avoir invoqué tant de films par leur fantôme vocal<sup>26</sup> ». Il n'y a que le Cinéma à pouvoir faire cela : un repli sur soi qui ferait revivre le passé par ses bruits mêmes ! Là où il n'y a plus d'images – des trous dans l'écran de l'Histoire -, où le noir a envahi le visible et la

poésie des plans s'est tue, il en reste des mots, et ces mots-là (ceux des personnages, des auteurs, de JLG lui-même, qui s'ajoutent à eux) reconstituent une hypothèse tout aussi valable du Cinéma. « Les *Histoire(s) du cinéma* sont en premier lieu cela : le combat – d'un ange ? – contre les bruits du siècle, bruits des massacres, cris de ceux qu'on extermine ou hurlements de l'indignation recouverts par l'obscénité du spectacle à laquelle le cinéma se serait « rendu » finalement, alors qu'on était en droit d'attendre *tout* de lui<sup>27</sup> ! » C'est en menant ce combat que Godard parvient à restituer ce qui – dans l'Histoire – a été recouvert par l'oubli : il hérite du don d'Orphée (pour Godard, la littérature ; pour les *Histoire(s)...*, l'archéologie) pour sauver Eurydice (le cinéma)<sup>28</sup>. Le retour en arrière, dans le passé où Eurydice aime Orphée et Orphée aime Eurydice, signifie justement ce refus de l'oubli : « le passé / n'est jamais mort / il n'est même pas / passé // moi, j'ai autant de plaisir / à être passé / qu'à ne pas être passé<sup>29</sup>. » C'est le mythe d'Orphée revu et corrigé par Godard : « Seul le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice », c'est à dire : le retour comme preuve d'amour, et le Cinéma comme relais de cet amour – puisque seulement lui, « seul le cinéma », réussit à ne pas tuer Eurydice...

C'est une hypothèse vertigineuse - une de celles qui font des *Histoire(s)...* une véritable fiction « à bout de souffle » passionnante ; à un moment donné (épisode 3A), JLG raconte l'ancienne histoire de Loth – que J. Aumont commente : « Le regard en arrière d'Orphée, tel que notre culture l'a acclimaté, rencontre dans l'univers des mythes celui de la femme de Loth, qui voulut une dernière fois se retourner sur Sodome et fut changée en statue de sel. Or, remarque Godard à ce propos, ce sont des sels d'argent qui fixent la lumière, et permettent ainsi de se retourner sur le passé pour le filmer.<sup>30</sup> »

Récapitulons : pour JLG « le passé / n'est jamais mort » ; pour Orphée, Eurydice est sauvée, grâce au Cinéma ; pour *Histoire(s) du cinéma*, le retour en arrière permet de s'emparer du contrôle de l'Histoire, grâce aux mots dits... Puisque pour JLG les images sont la vie, et les mots la mort, mais qu'on a « besoin des deux<sup>31</sup> » (paradoxe d'Orphée selon JLG : c'est un *regard* – celui d'un poète – qui sauve Eurydice, et c'est un *écho* – celui d'une ré-apparition vivante – qui dit (Eurydice !) l'histoire de cette mort provisoire...), on pourrait conclure que, dans la parabole orphique – citée de façon obsessionnelle dans *Histoire(s)...* – Godard dresse le point sur une longue pratique cinématographique (la sienne)

qui fût la part belle aux références littéraires, tout en s'évertuant à chasser toute « littérature » qui fût un substitut de Cinéma...

Mais, pour faire cela, « Pour réduire au silence les autorités du langage, du montage, du récit, le cinéaste aura dû en neutraliser l'activité – au prix de la cacophonie, de l'anonymat des citations, du raccourcissement et de la multiplication des continuités très vite devenues aléatoires et concurrentes<sup>32</sup>. »

#### Episode 4B : Histoire(s) du cinémoi

On a beaucoup insisté sur le fait que, dans les *Histoire(s)...*, c'est la voix de Godard qu'on entend le plus. De ce point de vue, son archéologie poétique du Cinéma pourrait être lue comme un journal du cinéophile JLG, qui passerait en revue ses auteurs favoris, ses films préférés, en faisant maintes références littéraires-artistiques-philosophiques... Et, à la place des dates (disons : « 2 décembre 1986. Je commence ces *Histoire(s)...* »), on aurait – justement – la voix de JLG, quelquefois son visage aussi, qui marqueraient le passage du temps.

C'est à peu près cela, seulement que, voilà, ce « journal » – écrit en vidéo, à la première personne – n'est pas (ou très peu) un journal du « Je », mais un journal du « Moi ». « Moi, Godard, je dis ceci ou cela »... Le « Je » – intrinsèque à tout journal – se métamorphose, l'intime devient public, et le silence devient son.

Ce côté sonore est fondamental. Les *Histoire(s) du cinéma* sont – avant toute chose – de la « musique », puisque c'est la musique du *moi* de Godard qui résonne à travers tout l'ouvrage – transparence (une fois encore !) de ses obsessions formelles, de ses rythmes existentiels, de ses coups de cœur essentiels... C'est son passé, revenu en tant que partition sur laquelle il joue les notes du présent.

Dans son ouvrage consacré aux *Histoire(s)...*, J. Aumont parle de « l'orphisme de l'historien » (p. 47), et en ce sens, oui, Godard est historien : il garde un rapport très proche, épidermique presque, avec les œuvres du passé, qu'il s'efforce de tirer de l'oubli, en se retournant sur elles et en les faisant revenir jusqu'à nous. Mais c'est surtout une question d'héritage : « ... la critique, pour Godard [...], c'est l'art d'hériter<sup>33</sup>. » S'il est « orphique », Godard l'est aussi parce que sa vocation première – celle de critique – lui aura permis d'hériter ce corpus immense qu'est la Mémoire du Cinéma. C'est donc un double fardeau – une double

responsabilité : d'une part, son « orphisme » – qui entretient avec le passé une relation religieuse, de vénération permanente – et, d'autre part, son côté « critique » – qui, du fait de son droit d'héritage, lui permet d'interroger ce passé, de lui imputer les dérapages, de s'indigner de ce qui aura été pernicieux. Ce n'est donc pas une mémoire idyllique – loin de cela –, mais une mémoire qui garde les traces du combat toujours douloureux qu'a entretenu Godard-cinéphile-critique-cinéaste avec un Cinéma qui n'a pas toujours été à la hauteur de ce qu'on attendait de lui...

C'est pourquoi la présence de « JLG » – en tant que personnage, raisonneur/questionneur du Cinéma – était indispensable. « De façon frappante, le film pouvait se raconter lui-même, tout autrement que les autres arts, et dans le montage seulement, il y avait une histoire ou des tentatives d'histoire parlant leur propre langue. On peut mettre un Goya après un Greco, et les deux images racontent quelque chose sans nécessiter de légende. » (JLG) Oui, mais alors, il n'y aurait pas eu d'héritage, mais juste de l'histoire : un continuum de faits (de formes) qui raconteraient, par elles-mêmes, la Mémoire du septième art... L'ambition de Godard était autre : montrer les formes – oui –, garder la *texture* du passé (par les images, par les grains de voix...), et en même temps *dialoguer* avec ce passé. « Moi » c'est verbal, c'est dialogué – puisqu'il suppose la présence de « toi » (« hisTOLres »...). « Je ne sais pas s'il existe une esthétique godardienne du montage. Je m'intéresse à deux traits, caractéristiques de son souci de la forme montage : la recherche de l'occasion fulgurante (du *kairos*) ; la présence du monteur dans le montage<sup>34</sup>. » Le monteur, c'est aussi – et surtout – le *montreur* : c'est parce qu'il montre de quoi le montage est fait qu'il devait être nécessairement présent, en image ou en bande-son. Ce n'est donc pas par coquetterie (ou bien : pas uniquement par coquetterie...) que l'on voit/on entend JLG tout au long des *Histoire(s)*... : c'est par souci de vérité et par transparence. Lorsqu'il prononce son discours d'acceptation du Prix Adorno, le 17 septembre 1995 (« L'Histoire... est rapprochement. Elle est *montage*. [...] Le cinéma était fait pour penser, et donc pour guérir les maladies. »), Godard met les points sur les « i » en ce qui concerne sa vision (éthique) du Cinéma et fait, naturellement, profession de foi – occasion oblige ; mais il y a là aussi un aveu qui transcende l'occasion et qui ne répond pas uniquement aux pressions du moment... L'idée que l'Histoire serait *rapprochement* (montage) rejoint ce qui, dans son oeuvre en cours à ce moment-là, et presque finie (les *Histoire(s)*...), était déjà pratique courante :

« rapprochement », c'est à dire « approximation » (par proximité), dialogue, contenu vocal. « HisTOIre », encore... En s'appropriant l'Histoire, Godard nous guérit de la « maladie » du Lointain, qui nous sépare de ce qui est *kairos*. Les oeuvres du passé sont là, avec nous, grâce à ce *kairos* qu'est la Mémoire – nous dit, en somme, Godard.

« L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. » (Walter Benjamin)

Il ne faut pas chercher ailleurs. Il ne faut pas passer à côté. Et il ne faut pas non plus rester muets (d'admiration ou d'indifférence). Tous ces auteurs (Hitchcock, Lang, Rossellini, Bresson, Cocteau, Paradjanov, Pasolini...), tous ces films qui on tout dit ou qui n'ont dit rien du tout, tous ces bouts de pellicule qu'on revoit dans ses souvenirs de cinéphile et toutes ces formes qui ont nourri cette « forme qui pense », le Cinéma – tout est à portée de la main et tout peut être invoqué dans le présent. Comme Orphée qui, en se retournant, voit Eurydice – Eurydice sauvée par ce regard d'éternel amoureux -, Godard s'est emparé d'un outil (la vidéo) pour sauver de la nuit un Art dont il est tombé amoureux, il y a très longtemps. C'est en amoureux qu'il a entrepris ce voyage. Et c'est en amoureux qu'il lui lance ses louanges, ses regards lucides et ses réprimandes. Et si l'Histoire du Cinéma ressemble davantage à un coucher de soleil mélancolique qu'à un lever de soleil plein d'espoir, *Histoire(s) du cinéma* – cet essai en forme de rose mystique – n'en finit pas de nourrir l'imaginaire cinéphile tout comme un coucher de soleil n'en finit de mourir<sup>35</sup>... « Un homme traversa le Paradis en rêve ; il reçut une rose ; à son réveil il trouva la rose. » Paradis – rêve – rose – réveil : autant de noms pour raconter le Cinéma.

## NOTES

- 1 *Amnésies / Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999, p. 118.
- 2 Voir aussi Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 123 : « Décrire une image est pour le critique de l'écrit cet exercice toujours infernal dans lequel on s'épuise à remplacer des couleurs ou des lumières par des attributs ou des verbes d'action : jeu d'équivalences jamais satisfaisant du côté de ce qui est décrit, et encore moins s'il parvient à l'être du côté de l'écriture elle-même. »
- 3 Jacques Aumont ne croit pas, quant à lui, à la possibilité de l'image de se décrire elle-même : « On ne peut pas exactement décrire une image, ni l'expliquer, ni par elle-même, ni par d'autres images, seules. Voilà quelle serait la leçon... » (des *Histoire(s)...*; *op. cit.*, p.123) Les mots-clé, ici, sont : « exactement » et « seules » ; j'espère pouvoir arriver à démontrer comment une image - non pas à elle seule ! - parvient à se décrire elle-même...
- 4 Allan Sekula, "Reading an Archive: Photography Between Labor and Capital", in: *Visual Culture: The Reader*, p. 181-192.
- 5 Jean-Louis Leutrat, "Traces that Resemble Us : Godard's *Passion*", in *Sub-Stance*, 51, 1986, p. 37.
- 6 Michel Foucault: *Les mots et les choses*, p. 25. Voir aussi Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* : « On ne saura donc jamais, heuristiquement parlant, regarder un tableau. C'est que savoir et regard n'ont absolument pas le même mode d'être. Ainsi, face au péril que s'effondre toute discipline cognitive de l'art, l'historien ou le sémioticien sera implicitement porté à détourner la question : de cette peinture, qui sans cesse lui échappe en l'intégralité de sa signifiante, de cette peinture il dira : 'Je ne l'ai pas assez vue ; pour en savoir quelque chose de plus, je dois à présent la voir en détail...' La voir, et non la regarder : car *voir* sait mieux s'approcher, anticiper ou bien mimer l'acte, supposé souverain, du savoir. Voir *en détail* serait donc le petit organon de toute science de l'art. » etc. - *op. cit.*, p. 273.
- 7 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 202-3.
- 8 Fragments du *Faust* de Murnau, fragments du *Band Wagon* de Minnelli, avec Cyd Charisse dansant dans un numéro qui s'intitule... « Faust », fragments de *L'Année dernière à Marienbad* (où Il dit, à Elle, qu'Elle « n'a pas changé ») etc.
- 9 Cf. Noël Nel : « Avec *Histoire(s) du cinéma*, Godard historien et critique de cinéma propose fondamentalement une poétique (...) de l'hybridation et du palimpseste. » (« *Histoire(s) du cinéma 1 et 2* de Godard », *op. cit.*, p. 210) Voir aussi Colette Mazabrard : « G. filme les films à même le support, sur la table de montage dont le vrombissement fait démarrer l'histoire. (...) L'Histoire du cinéma prend du volume. Ce procédé rappelle celui du palimpseste, du texte sous les textes, et pourrait fort bien être une *figuration* de la mémoire du cinéma. » (« Journal VI-I », in : *Cahiers du cinéma* 419-420)

- 10 Youssef Ishaghpour, « Archéologie du cinéma et mémoire du siècle » ;  
dialogue avec JLG in: *Trafic* 29/1999).
- 11 Voir à ce sujet une remarque de Henri Cartier-Bresson à propos de la  
photographie: « La photo c'est un coup de couteau, la peinture c'est de la  
méditation. » (dans *Henri Cartier-Bresson*, documentaire de Heinz Bütler,  
2003)
- 12 Youssef Ishaghour, *op. cit.*
- 13 *L'Image-Temps et L'Image-Mouvement*, Ed. du Minuit.
- 14 Raymond Bellour, *op. cit.*
- 15 Dominique Païni, « Que peut le cinéma ? », in : *Art Press* nov. 1998/Hors-  
serie ; voir aussi Noël Nel, *op. cit.* : «... (*Histoire(s) du cinéma*) se situe... là où  
se rencontrent Méliès, Gance ou Eisenstein (...) Sémiotique de la  
transiconicité et transfiguralité. Énergétique de la trace et de la coalescence  
des traces. Fantomatique de « l'internel » (Deleuze) et de « l'entre-monde »  
(Klee). »
- 16 Païni, *op. cit.*
- 17 Aumont, *op. cit.*, p. 119.
- 18 « *Histoire(s) du cinéma* sont un relevé d'expériences et d'opinions, davantage  
qu'une confrontation de savoirs. [...] Il ne s'agit pas seulement d'une  
confession mais d'une prosopopée : moi, le cinéma, je parle... [...] Pour  
montrer, le cinéma a inventé un outil, le montage. [...] Comme Adorno  
aussi, et ce n'est pas par hasard, Godard chérit plus que tout le fragment, ses  
*Histoire(s) du cinéma* auraient pu, par endroits, s'appeler *Minima moralia*  
et, partout, *Prismes*. » (Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 53) Et aussi, pour ce qui  
est du montage: « *Les Histoire(s) du cinéma* sont l'apothéose du montage  
godardien, son chef d'œuvre en un sens. » (p. 15) ; « Le montage est l'opération  
poétique du cinéma » (p. 51).
- 19 Aumont, *op. cit.*, p. 49 ; voir aussi : « Le musée préserve parce que sa fonction  
n'est ni technique (restaurer, conserver) ni esthétique (exposer, enseigner),  
mais religieuse. » (p. 47) et ; (Godard) « raconte une histoire pieuse du  
cinéma, laquelle reproduit à d'importantes nuances près le catéchisme des  
Pères de la Cinémathèque et des *Cahiers jaunes*. » (p. 153)
- 20 A. Bergala, *op. cit.*, p. 24 ; J. Aumont la décrit ainsi : « Une image + une image  
fusionnent en une image résultante, par complexification ou abstraction ;  
ou alors, les deux images originelles gardent leur autonomie, et leur  
combinaison forme une image nouvelle qui ne les annule pas mais s'ajoute  
à elles. » (*op. cit.*, p.19).
- 21 Jean Cleder, « Pour une rhétorique du texte et de l'image », *op. cit.*, p. 69.
- 22 Noël Nel, « *Histoire(s) du cinéma 1 et 2* de Godard », *op. cit.* p. 210.
- 23 Michael Witt, « L'Image selon Godard : théorie et pratique de l'image dans  
l'œuvre de Godard des années 70 à 90 », in : *Godard et le métier d'artiste*  
(*Actes du colloque de Cerisy*), Ed. L'Harmattan, 2001, p. 32.
- 24 *Op. cit.*, p. 125 et 131.

- 25 J. Aumont, *op. cit.*, p. 29.
- 26 J. Aumont, *op. cit.*, p. 35.
- 27 D. Païni, *op. cit.*
- 28 Voir *JLG par JLG*, p. 415-416.
- 29 *JLG/JLG*, p. 77-78. Voir aussi J. Aumont, *op. cit.*, p. 39 : « Le cinéma est ce qui ne peut échapper à la mémoire, au souvenir et à la trace de l'Histoire. Le cinéma peut imaginer des mondes de fantaisie, au conditionnel, il peut se risquer à la prédiction, au futur, mais sa vraie vocation c'est le passé certain... »
- 30 J. Aumont, *op. cit.*, p. 40.
- 31 *JLG par JLG*, *idem.*
- 32 J. Cleder, *idem.*
- 33 J. Aumont, *op. cit.*, p. 108.
- 34 *Idem*, p. 23.
- 35 A la fin de son ouvrage, J. Aumont cite ce beau poème d'Emily Dickinson :  
« *I'd rather recollect a setting / Than own a rising sun / Though one is beautiful forgetting / And true the other one.* »

## RÉFÉRENCES

*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par Alain Bergala), Ed. de l'Étoile - Cahiers du cinéma, Paris, 1998

AUMONT, Jacques, *Amnésies/Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999

BAECQUE, Antoine de, « Le cinéma par la bande », in *Cahiers du cinéma*, 513, 1997

BELLOUR, Raymond, "Not Just Another Filmmaker", in *Son + Image*, The Museum of Modern Art, New York, 1992

BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Ed. Cahiers du cinéma, Tome 1, 1999

CLEDER, Jean, « Pour une rhétorique du texte et de l'image », in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001

DANEY, Serge, « Dialogue avec Jean-Luc Godard », in *Cahiers du cinéma*, 513, 1997

FÄRBER, Helmut, "Dante Schelling Godard/Histoire(s) montage", in *Trafic*, 43, 2002

FOREST, Philippe, « La rose dans la poussière de l'acier », in *Art Press*, Hors-Serie, 1998

ISHAGHPOUR, Youssef, « Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (Dialogue avec Jean-Luc Godard) », in *Trafic*, 29, 1999

LABARTHE, André S., « 10 sujets de méditation proposés à des étudiants imaginaires », in *Art Press*, Hors-Série, 1998

MAZABRARD, Colette, « Journal VI-I », in *Cahiers du cinéma*, 419-420, 1989

NEL, Noël, « Histoire(s) du cinéma » 1 et 2 de Godard, in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001

PAÏNI, Dominique, « Que peut le cinéma ? », in *Art Press*, Hors-Série, 1998

ROSENBAUM, Jonathan, « Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard », in *Trafic*, Tiré à part du nr. 21, 1997

SOLLERS, Philippe, « Il y a des fantômes plein l'écran... », in *Cahiers du*, 513, 1997

WITT, Michael, « L'image selon Godard : Thème et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90 », in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001

CAHIERS DU CINÉMA, « Spécial Godard : 30 ans depuis », 1990

CAHIERS DU CINÉMA, « Spécial *Histoire(s) du cinéma* », 537, 1999

BARTHES, Roland, *Image, Texte, Musique*, Minuit, Paris, 1984

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1994

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966

ROTHMAN, William, *The "I" of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge University Press, New York, 1988



## RUXANDRA DEMETRESCU

Geboren 1954, in Craiova

Promotion in Kunsttheorie (*Die Theorie der Sichtbarkeit im Kontext der Moderne*)

Seit 1990 unterrichtet sie Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Fakultät für Kunstgeschichte der Universität der Künste in Bukarest

Seit 2004 Vice-Rektorin der Universität der Künste

1995 – Fellow im Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien

1999 – 2003, Leiterin des Rumaünischen Kulturinstituts in Berlin

2003-2004, Fellow im New Europe College in Bukarest

### Veröffentlichungen:

*Beardsley*, Meridiane, Bukarest, 1986

*Alois Riegl. Kunstgeschichte als Stilgeschichte* (Anthologie, Übersetzung und Einführung), Meridiane, Bukarest, 1998

*Kunst und Erkenntnis. Theorie der Sichtbarkeit im Kontext der Moderne*, Editura Fundatiei PRO, Bukarest 2005



# DIE KUNSTREFLEXION IN RUMÄNIEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS: MODERNITÄT UND NATIONALES BEWUSSTSEIN

## Entstehung der Moderne in der rumänischen Kunst

Wer über die moderne rumänische Kunst sprechen möchte, sollte gleich zu Beginn drei bestimmte Fragen beantworten: erstens, was ist und wann beginnt die Zeit der Moderne in der europäischen Kultur; zweitens, was ist und ab wann kann man von moderner Kunst - vor allem Malerei - sprechen, und drittens, was bedeutet die rumänische moderne Kunst und wann beginnt sie überhaupt? Noch dazu sollten all diese Behauptungen – soweit kein Zweifel mehr daran besteht – im neuen Kontext der heutigen Kunstliteratur einsetzen, deren Anliegen (auch) die Wiedergewinnung stilistischer Tendenzen ist.

Die Zeit der Moderne beginnt um 1800. 1786 schrieb Goethe: *Die Zeit der Schönheit ist vorbei*, und prophezeite damit die neue Epoche. 1800 ist nicht nur das konventionelle Datum, das ein neues Jahrhundert einführt, sondern darüber hinaus ein bedeutungsvoller Bruch, der die Moderne bestimmt. Um 1800 beginnt unsere Epoche und gleichzeitig eine neue Phase der Weltgeschichte: das glaubenslose, mythenzerstörende 19. Jahrhundert, so wie es Baudelaire schilderte, eine Epoche des Liberalismus, der starken Industrialisierung, des Individualismus und des Subjektivismus. In dieser neuen Weltanschauung büßte die Kunst – laut Hegel – ihre ehemalige Funktion ein und begann ihre Mitte zu verlieren, wie später Hans Sedlmayr urteilte. Die Boheme zog in die Viertel der Künstler oder verließ die Stadt, um die Natur (wieder) zu finden. Die Malerei des neuen Jahrhunderts musste sich, ab 1830, mit der kulturellen Verspätung des Publikums auseinandersetzen. Die Entdeckung der Fotografie führte – laut Walter Benjamin – zum Verlust der *Aura*. Die

Hierarchie der Gattungen der Malerei verschwand, die christliche Kunst wurde erschüttert, verschiedene, oft gegensätzliche stilistische Richtungen entstanden. Die immer ausgeprägteren thematischen und stilistischen Unsicherheiten zeigen eine Unsicherheit des Lebens an, die sich in eine Aufspaltung des malerischen Raumes transformiert.

Diese historische Umwandlung spiegelt sich auch im Zwiespalt des 19. Jahrhunderts wider, das reaktionär und fortschrittlich zugleich war. In der Kunst äußert sich diese Dualität in dem Bruch zwischen offizieller und moderner Kunst. Der Gewinn war die Freiheit in der Wahl der Themen und der expressiven Möglichkeiten. Hegel sprach über die Kunst als freies Instrument, Hölderlin proklamierte die Kirche der Ästhetik, und am Ende des Jahrhunderts verneinte Oscar Wilde die Moralität der Kunst und des Künstlers. Die größten Leistungen des Jahrhunderts sind das Museum und der Bahnhof, beide heutzutage symptomatischer Weise im Musée d'Orsay vereinigt.

Die Kunstreflexion bewegt sich zwischen Goethes oben erwähnten Worten: *Die Zeit der Schönheit ist vorbei*, und der Behauptung Oscar Wildes: *Die Kunst ist die wahre Realität und die Wirklichkeit eine Fiktion*.

Die Moderne lebte vom Widerspruch der beiden Modelle, die einmal auf die Zukunft und einmal auf die Tradition gerichtet waren, und fand den notwendigen Widerstand gegen ihre eigenen Utopien in sich selbst.

Das Wagnis der Modernität in der europäischen Malerei begann in den 50er Jahren und fand besonders und vorzüglich in Frankreich statt. In diesem Sinne war Gustave Courbet der erste große Moderne. Die gewagteste Gattung der bildenden Künste war die Malerei, die eine sich immer erneuernde Moderne darstellte, vom Realismus bis zum Postimpressionismus, von Courbet bis Cézanne.

## **Was geschah in Rumänien?**

Wenn die Moderne als Bruch um 1800 betrachtet werden kann, so ist die Situation in der rumänischen Kunst um so merkwürdiger, denn als ihr Spezifikum erscheint im 19. Jahrhundert ein gewaltiger Bruch mit der alten Tradition, die gewöhnlicherweise als alte oder mittelalterliche Kunst bezeichnet wird: Ein kultureller Zyklus im Rahmen von *Byzance après Byzance* – um das berühmte Diktum des ebenso berühmten Historikers und Gelehrten Nicolae Iorga zu zitieren. Es war die christlich-orthodoxe

Kunst, die Kunst der Ikonen und der Wandmalereien, die im Kanon der alten byzantinischen Lehrbücher mehr oder weniger unverändert blieben, mit bestimmten –insbesondere griechischen oder russischen – Einflüssen. Im rumänischen Raum gab es keine Renaissance, und ein bedeutender rumänischer Italianist, Alexandru Marcu<sup>1</sup>, beklagte die Abwesenheit des Humanismus und der Renaissance und damit auch der klassischen Kunst in unserer Kultur. Die Position des Künstlers blieb noch bis Ende des 18. Jahrhunderts die eines mittelalterlichen Meisters; deshalb sind auch so viele Namen untergegangen, denn von dem heroisierenden und apologetischen Versuch Vasaris, der in seinen *Vite* die Namen der Künstler vom Tod bewahrte und sie als unsterblich proklamierte, war bei uns kaum die Rede. Ein Kultus des Individualismus als Zeichen der Kunst seit der Renaissance (Jacques Maritain) ist in der rumänischen Kunst erst im 19. Jahrhundert spürbar. So beginnt die neue Zeit der rumänischen Malerei mit den Primitiven, die die Anonymen der alten Zeit ersetzen.

Dieser Bruch heißt mit einem Wort *Okzidentalisierung*: Man importierte neue Formeln und Künstler aus den mittel- und westeuropäischen Milieus, die den neuen Bedürfnissen der rumänischen Gesellschaft entsprachen. Die Anfänge der neuen Kunst fallen mit den Anfängen des modernen rumänischen Staates überein. In einem von Geschichte und historischen Geist geprägten Jahrhundert war die Rolle der Geschichte in Rumänien besonders wichtig: Die Lehre der nationalen Geschichte sollte den neuen nationalen Geist und das nationale Bewusstsein entwickeln. Der neue Künstler sollte auch ein Patriot und ein Erzieher sein, und so entwickelte sich eine neue, säkularisierte Kunst, deren Raum nicht mehr die Kirche, sondern die bürgerliche Öffentlichkeit war. Mit einer Verspätung von fast fünf Jahrhunderten entstand auch bei uns die berühmte *instauration du tableau*. (Victor Stoichiță)

Desto einzigartiger und bewundernswerter war die rapide Verwandlung der rumänischen Kunst, vor allem der Malerei. 1830 kamen die ersten ausländischen Künstler, die „Wanderer“, von denen manche schon in den moldauischen oder walachischen Städten blieben. 1848 war die Generation der sogenannten 48er, der Märtyrer, die Anfang der 50er Jahre im Exil starben. Als Beispiel darf hier Constantin Daniel Rosenthal erwähnt werden, der aus dem österreichischen Kaiserreich kam, rumänischer Bürger wurde und in seiner Heimatstadt Budapest im Gefängnis starb.

Gheorghe Tattarescu machte den nächsten Schritt, als er sich von einem traditionellen Meister in einem in Rom ausgebildeten Maler verwandelte. Schließlich vollzog sich der neue Zyklus mit Theodor Aman,

dem Anhänger der Vereinigung, dem Dandy, dem in Paris ausgebildete Maler: Er war der erste rumänische Künstler, der den Status des Künstlers radikal und absichtlich änderte und die künstlerische Tätigkeit zur *ars liberalia* proklamierte. Sein Haus – das heutige Aman Museum in Bukarest – ist ein Symbol der neuen Würde, und die große Werkstatt – sein Atelier – wurde auch als gesellschaftlicher und sogar mondäner Ort gestaltet. Aman war der erste Direktor der Bukarester Kunstakademie: Er glaubte fest an die Kunstpädagogik des Akademismus. Stilistisch aber war er ein Eklektiker, ein Vertreter der offiziellen Kunst, die aus einer Mischung von Klassizismus, Akademismus und sämtlichen romantischen Zügen entstand. Sein Lieblingsthema war die historische Ikonographie: Die Thematisierung der Geschichte war mit dem Historismus des Jahrhunderts eng verbunden. 1864 sprach er über die Bedeutungslosigkeit der Landschaftsmalerei – „einer weiblichen Leistung“.

Die Modernität, im Sinne der anti-akademischen Richtung und der radikalen Änderung der Kunst, entstand in Rumänien erst mit Nicolae Grigorescu. Es ist beachtlich, dass in einem Zeitraum von nur zwei Jahrzehnten (1860 – 1880) sowohl die Konstruktion als auch die Dekonstruktion der Institutionalisierung der Kunst stattfand. Ab Grigorescu kann man von einer Modernität in der rumänischen Kunst sprechen, von dem Übergang von Verspätung zum Synchronismus.

Es war die ungewöhnliche Gabe *des Vergessens* – um Andrei Pleșu zu zitieren – die Grigorescu erleichterte, verschiedene Etappen zu durchlaufen: er begann ganz bescheiden als kleiner Ikonen- und Kirchenmaler, bekam Ende der 50er Jahre ein Stipendium für die Pariser Kunstakademie, wo er mit dem berühmten Akademiker Gleyre studierte, und verließ dessen Werkstatt in der selben Zeit wie Renoir –1863 –, um in Barbizon *sur nature* zu malen. Er eignete sich die klassische und romantische Lehre an, um sich der Schule von Barbizon zu widmen. Er befreundete sich mit Corot und Millet, deren Einflüsse in seinem Werk am sichtbarsten wurden. In seiner Verbundenheit mit dem Geist der Natur war er aber Théodore Rousseau am nächsten, der die Stimme der Bäume hörte: Noch am Ende seines Lebens sprach Grigorescu mit den Bäumen, die er als *meine Söhnchen* bezeichnete.

Grigorescu war der erste wahre, im modernen Sinne große Landschaftsmaler und der erste Nationalmaler, der die Bauern und die Dörfer mit einer sich vom alten exotischen Akzent unterscheidenden Glaubwürdigkeit schilderte. 1870 kam er zurück nach Rumänien, errang den ersten Preis des Salons<sup>2</sup> mit einem Porträt, zögerte aber, seine

Landschaften auszustellen. Zwei Jahre später fuhr er wieder nach Frankreich und entdeckte in den 70er Jahren den Impressionismus. 1877 nahm er am Unabhängigkeitskrieg teil und wurde einer der ersten und sicher der bedeutendste Kriegsberichts-Maler. Immer an vorderster Front, zeichnete er *alla prima* und schuf ein umfassendes Bild der Ereignisse. In den 80er Jahren schließlich entwickelte sich sein eigener, reifer Stil. So entstand eine Biographie eines Künstlers, der den Weg von der Ikone bis zur impressionistischen Serie ging. Grigorescu überwand die Tradition, dann die retrograden Stilrichtungen, dann den Barbizonismus, um endlich die Lehre des Pleinairismus in seine eigenen Formen umzugestalten.

### **Entstehung und Entwicklung der Kunstreflexion in Rumänien: Die rumänische Kunsttheorie zwischen (reiner) Sichtbarkeit und Einfühlung**

Vor fast neun Jahrzehnten schrieb Jacques Maritain über das potentielle Interesse eines Dialoges zwischen Philosophen und Künstlern, in einer Epoche die sich mit dem fragwürdigen intellektuellen Erbe des 19. Jahrhundert auseinandersetzen sollte, um die geistigen Bedingungen eines ehrlichen Schrittes wiederzufinden<sup>3</sup>.

1995 proklamierte Hans Belting **das Ende der Kunstgeschichte**, trotz ihres akademischen und kulturellen Erfolges<sup>4</sup>. Zwischen diesen zwei radikalen Meinungen könnte man die spektakuläre Entwicklung der Kunsthistoriographie des 20. Jahrhunderts sehen. Nach Hans Sedlmayr<sup>5</sup> ist der Traum Ernst Heidrichs, die Kunstgeschichte sei eine führende Geisteswissenschaft, endlich wahr geworden, weil ihr Gegenstand unzeitlich und geschichtlich ist und sich als Gegenwart und Vergangenheit im Wechselspiel von Wirklichkeit und Einbildung durch die Kunst verkörpert. In einem Versuch, die Kunstgeschichtsschreibung diachronisch zu beurteilen, erklärte Hermann Bauer die Emulation der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht zuletzt dank der völlig neuen induktiven Denkmöglichkeiten der Psychologie, der Theorien der Anschauung und des Ausdrucks. Die Chance der Kunstgeschichtsschreibung sei die Fruchtbarmachung der spekulativen Deduktion durch die empirischen induktiven Methoden. Die Auseinandersetzung des idealistischen philosophischen Systems mit der Wissenschaft vom Menschen trug ihre Früchte. Zu ihren Vertretern gehörte die um die Mitte des 19. Jahrhunderts geborene Generation: Konrad Fiedler (1841) und Alois Riegl (1858)<sup>6</sup>. Der

Initiator der reinen Sichtbarkeit wurde neben dem Wiener Gelehrten eingeordnet, der die Kunstgeschichte als Stilgeschichte betrachtete. In seiner noch immer aktuellen Skizze der Kunstwissenschaft definierte Dagobert Fry<sup>7</sup> „die geschichtliche Auffassung der ersten Intention“, d.h. die Kunstgeschichte, die als Gegenstand die Kunst selbst hat, dann „die geschichtliche Auffassung der zweiten Intention“, das ist die Geschichte der Kunstgeschichte, und „die geschichtliche Auffassung der dritten Intention“, die sich mit dem „wann“ und „wie“ einer Kunstmethodologie befasst. Die Doktrinen-geschichte entwickelt sich dann in einem von zwei Gesichtspunkten bestimmten kritischen Diskurs: auf die Gegenwart gerichtet und retrospektiv, auf die von der Gegenwart (wieder)geschaffene Vergangenheit. Die großen Kunsthistoriker – laut Pierre Vaisse – haben die reine Praktik der Kunstgeschichte überwunden, um die Natur der Kunst zu ergründen und die Methoden und (Grund)begriffe zu erläutern.

Der Segen und der Fluch der Kunstwissenschaft sind die Unmöglichkeit, ihren Gegenstand rein geschichtlich zu begreifen (Panofsky)<sup>8</sup>. Die Forschung der Kunstgeschichte braucht eine gewisse Distanzierung und eine äußere Perspektive, um die Geschichte und die Kunst zu definieren: Diese Definition ist für Konrad Fiedler<sup>9</sup> der Gegenstand der Kunsttheorie. Die wahre Kunstgeschichte kann nur geschrieben werden, nachdem man den wahren Kunstbegriff erläutert hat. Die Fiedler'sche Theorie geht davon aus, dass das künstlerische Element eines Werkes ausschließlich in seiner visuellen Konfiguration zu identifizieren ist, die danach in einem deskriptiven Diskurs beschrieben, nie aber nur in Worten erklärt werden kann. Mit anderen Worten, die Quintessenz eines bildenden Kunstwerks besteht nicht in der Illustration eines unabhängig vom Bild existierenden Begriffes.

Wenn die spezifische Dimension der bildenden Künste in ihrer visuellen Konfiguration besteht, dann muss sich die Kunstwissenschaft mit dem Dilemma auseinandersetzen, sich sowohl der Gesetze der Geisteswissenschaft wie auch der verborgenen Wirklichkeit der Anschaulichkeit eines Bildes anzunehmen. Das Ziel jeder wissenschaftlichen Tätigkeit ist die begriffliche Erkenntnis, so dass ein Bild nach der Gesetzmäßigkeit der Wissenschaft und nicht der Kunst beurteilt wird. Fiedler behauptet, in der Kunstwissenschaft sei das Sehen dem Begriff untergeordnet; sie sei nicht imstande, das eigentlich nur im Visuellen offenbarte Künstlerische zu enthüllen. Er betrachtet die Kunstwissenschaft als ein Widerspruch in sich und teilt sie in ihre gegensätzlichen Elemente: die visuell gestaltete Kunst und die konzeptuell agierende Wissenschaft.

Die kognitive Dimension des Denkens unterscheidet sich von der Einbildungskraft des Sehens. Die Schwierigkeit der Kunstgeschichte entsteht daraus, dass sie die Kunst mit einer präzisen Intention betrachtet, um ihre stilistische, formale und ikonographische Entwicklung zu rekonstruieren, dadurch aber die unmittelbare visuelle Begegnung mit dem Bild vermeidet oder entstellt, indem sie sich mit der Analyse seiner konzeptuell fassbaren oder historischen Aspekte zufrieden stellt. So entsteht die Beschäftigung mit dem symbolischen oder ikonologischen Inhalt des Bildes, den man in einem wissenschaftlichen Diskurs entwickeln kann. Das alles verfälscht aber die echte Erörterung vom Ursprung und Spezifikum der Kunst. Das wahre Interesse für die Sichtbarkeit beginnt, sobald sich das Interesse (die Besessenheit) für die Ikonographie sich zurückzieht, verschwindet. Aus Fiedlers Kritik der Kunstgeschichte, die Kunst erforscht, ohne sie zu definieren, entsteht die Suche nach einem Kunstbegriff und nach einem neuen Verhältnis zwischen Kunst und Kunstwissenschaft. Hier entsteht eine Kunsttheorie, die die Gesamtheit mit der sichtbaren Dimension vereinigt. Fiedler kritisiert die philosophische Theorie des Schönen: das Spezifikum der Kunst ist nicht das Schöne, sondern eine bestimmte Vorstellung, deren anschaulicher Ausdruck das Bild ist. Diese unmittelbare Suche nach einem Kunstbegriff ist die Kunsttheorie, im Gegensatz zur Ästhetik, deren Gegenstand die „indirekte“ Erforschung künstlerischer Phänomene ist. Seine Untersuchung grenzt sich von Anfang bis Ende von der Kunstphilosophie ab, um das wahre Kunstverständnis zu bestimmen, das nur dank einer künstlerischen Erkenntnis der Welt möglich wird. In diesem Kontext sollte man auch Fiedlers Zusammenhang Kunst – Erkenntnis – Wissenschaft sehen. Der moderne Naturalismus ist seiner Meinung nach die Karikatur des wahren wissenschaftlichen Geistes: Ohne die Wissenschaft zu verachten, versteht Fiedler Kunst und Wissenschaft als zwei verschiedene, gleichermaßen wichtige parallele Tätigkeiten, mit gegenseitigen Beziehungen, denn die Kunst ist, so wie die Wissenschaft, Forschung und die Wissenschaft, so wie die Kunst, Schöpfung. Die Gleichberechtigung entsteht aus einem gemeinsamen Ursprung: „Die Kunst entsteht mit der selben Notwendigkeit wie die Wissenschaft im Moment, wo der Mensch die Welt für das wahrnehmende Bewusstsein schöpft“. Fiedler nimmt die traditionelle Konzeption der Kunst als Erfindung der Welt wieder auf und stellt den Sinn der Beziehung um: Wenn die Kunst auch Erkenntnis ist, sollte die Kunstreflexion eine Erkenntnistheorie und keine Ästhetik sein. Jede menschliche Tätigkeit ist selbstständig und schafft eigene „Wirklichkeit“:

Die Begriffswelt der Wissenschaft ist ebenso wenig „Natur an sich“, wie die sichtbare Welt der Malerei, weil die Sichtbarkeit nicht der äußerliche Anschein der Dinge, sondern Tätigkeit des erkennenden Sehens ist.

Alois Riegl hat eine gewisse Wahlverwandtschaft (vermittelt durch seinen Geschichtsprofessor Max Büdinger) mit Burckhardts Methode, die in seiner *Historischen Grammatik der bildenden Künste* spürbar ist: Er versuchte die verschiedenen Aspekte der Kunst in ihrer geistigen, geschichtlichen und kulturellen Umgebung zu erläutern. Riegl unterscheidet sich wesentlich von Burckhardt, weil er die künstlerische Tätigkeit nie als sekundäres Phänomen, als materielle Spiegelung des abstrakten Denkens betrachtet. Er war gleichzeitig ein ständiger Gegner der damaligen von Gottfried Semper vertretenen materialistischen Methode, die die Entwicklung der bildenden Künste auf mechanizistischen Evolutionsgesetze reduzierte.

Riegls Hauptwerke hatten in der Epoche ihrer Veröffentlichung einen polemischen Charakter. Der Autor selbst war sich seiner kritischen Mission bewusst, was er in der Einleitung der *Stilfragen*<sup>10</sup> deutlich äußerte.

Die klassische Ästhetik des 19. Jahrhunderts entwickelte eine harmonische Theorie der Totalität und Universalität der Kunst, deren stabile Werte nach der Vollkommenheit der Verwirklichung beurteilt wurden. In seinem 1901 veröffentlichten Essay *Naturwerk und Kunstwerk*<sup>11</sup> behauptete Riegl, von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts herrsche der absolute Kanon eines objektiven, nie erreichbaren Kunstideals. In einem festen Glauben an die universelle Wahrheit verstand man die Erkenntnis als *adequatio* der subjektiven menschlichen Vernunft an die objektive *ratio* des Universums. Die Philosophie des 19. Jahrhunderts war grundsätzlich eine Metaphysik - entweder der Tatsache (die positivistische), oder der Ideen und Kategorien (die idealistische). Die Form wurde als Intuition der Synthese einer dialektischen Auffassung von Zeit und Raum begriffen. Dank verschiedenen philosophischen und künstlerischen Richtungen der Jahrhundertwende (Pragmatismus, Kierkegaards Lebensphilosophie, Cézanne, Proust) wurde die Zeit als wichtige Eigenschaft der geistigen Tätigkeit akzeptiert. Das Aufgeben der objektiven Dimension der Existenz erlaubte der modernen Epoche das kritische Verständnis einer Kunstgeschichte außerhalb der klassischen räumlichen Vorstellung. Die 1901 veröffentlichte *Spätromische Kunstindustrie* ist der erste glaubwürdige Beweis der neuen Tendenz in

der Analyse der nicht-klassischen Produkte der Kunstindustrie der spätrömischen Periode. Der Wiener Gelehrte meinte, dass die Kunstgeschichte erst seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts auf ihre normativen Vorurteile eines klassischen objektiven Ideals verzichten wollte und konnte, um die Kunstphänomene in ihrer historischen Ganzheit zu betrachten.

In der Bibliothek der rumänischen Akademie findet man ein Exemplar der vierten Auflage von Adolf von Hildebrands *Problem der Form in der bildenden Kunst*. Der Band gehörte Marin Simionescu Râmnicéanu und wurde der Accademia di Romania in Rom geschenkt. Die auf Deutsch geschriebenen Lektürennotizen sind für sein Interesse am Problem der Form höchst relevant. Die Einführung (S. 13) trägt folgende Indexzeichen: „+ = ausführlich zusammenfassen“ und „L = wichtig für die Landschaftsstudien“. Außerdem gibt es im ganzen Text Notizen über die wichtigsten Begriffe: „die Form“ (S.14), „Individuelle Anschauungsweise“ (S. 29), „das künstlerische Sehen“, „die Kunst“ (S.37), „Flächeneindruck als zweidimensionale Anordnung“ (S.67), „Im Stein“ (S. 120). Im dritten Kapitel wiederholt sich die Aufzeichnung „Wichtig für die Landschaftsstudien“; S.113 steht Folgendes: „mit Bedeutung für die Psychologie der Künstler obwohl das viel Unwahrheiten enthüllt“. S. 116 betont er mit Fragezeichen folgendes Fragment: *Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet*. Am Ende des Buches – S. 135 – gibt es folgende Bemerkung: „Sehr wichtig. Heute mehr Wahrnehmung als Vorstellung“.

Der Band mit den handschriftlichen Notizen Râmnicéanus hat eine gewisse dokumentarische und bibliophile Bedeutung. In unserem Kontext ist er vor allem wichtig, weil die Anmerkungen das Interesse für die Kunsttheorie in der rumänischen Kultur zusammenfassen. Es gibt sowohl visuelle Analysen als auch Begriffe, die im Kontext der reinen Sichtbarkeit lesbar sind. Die bekanntesten Autoren sind Alois Riegl, Hildebrand und, eher an letzter Stelle, Konrad Fiedler. Hildebrands *Problem der Form in der bildenden Kunst, Stilfragen, Spätrömische Kunstindustrie*, sogar die *Entstehung der Barockkunst in Rom* von Riegl wurden in der rumänischen Kunstliteratur der Zwischenkriegszeit gelesen und kommentiert.

Der erste Aspekt ist der unmittelbare Zugang zu den Texten. Eine große Chance der rumänischen Kultur war die deutschgeprägte Ausbildung

der Philosophen und Kulturwissenschaftler. Vianu, Blaga, Simionescu-Râmniceanu, Ștefan Nenițescu, später deren Schüler, Ion Frunzetti, Mircea Popescu verfügten über eine umfangreiche Kultur, die von aktuellen philosophischen Tendenzen unterstützt war. Ștefan Nenițescu verkörpert ein schönes Beispiel einer deutschen und italienischen Ausbildung, denn er war von Benedetto Croce sehr beeinflusst. Riegl, Hildebrand und Fiedler wurden damals viel mehr gelesen als heute.

Der zweite Aspekt ist die Art, wie diese Texte übernommen wurden. Man könnte drei verschiedene Kategorien von Autoren unterscheiden: Die Philosophen und Ästhetiker, oder, mit anderen Worten, die großen spekulativen Denker (Tudor Vianu, Lucian Blaga, Ștefan Nenițescu), die hier nur insofern erwähnt werden, als sie auch kunstkritische oder -theoretische Texte schrieben; dann die Kunsthistoriker und Kunstkritiker, die über eine theoretische Basis verfügten (Ion Frunzetti scheint uns der konsequenteste Formalist zu sein); nicht zuletzt die Künstler, die sich auch theoretisch über Kunst geäußert haben (Francisc Șirato ist das überzeugendste Beispiel).

Tudor Vianu, Professor für Philosophie und Ästhetik an der Bukarester Universität, war ein leidenschaftlicher Kunstkommentator. Seine Texte über die rumänische Skulptur sind viel mehr als bloße Kunstchroniken: Sie verraten das Interesse des Autors für das in einem historischen Werdegang betrachtete Problem der Form, das gleichzeitig in dem damaligen Kontext der allgemeinen kulturellen Debatte über „Tradition“, „nationale Charakteristika“ und „Modernität“ thematisiert wurde.

Vianu schrieb auch über die großen Stilrichtungen nach 1900: Seine Studie über den Expressionismus hat auf die rumänische Kultur eine große Wirkung ausgeübt<sup>12</sup>, vor allem das Fragment, wo Alois Riegl zitiert wird. Wie Hermann Bahr<sup>13</sup>, betrachtet er den Wiener Gelehrten als „retrospektiven Propheten des Expressionismus“, aufgrund seines Begriffes vom „Kunstwollen“. Vianu erinnert an Riegls Polemik gegen Gottfried Semper:

„Um 1890 hatte Alois Riegl in Wien eine neue Theorie ... gegen Semper entworfen ... Material, Technik und Zweck werden als negative Faktoren, als Reibungskoeffizient betrachtet, der die Freiheit des Schaffens verhindert. Die Entstehung der Stile ist von einem bestimmten, selbstbewussten ‚Kunstwollen‘ geprägt. Der Künstler ... verkörpert seine eigene Einstellung

in einer bestimmten Ausdruck mit einem vollkommenen Willen. Die Expressionisten haben sich auf Riegls Theorien gestützt<sup>14</sup>.

Vianu thematisiert Riegls Theorie auch im Kontext der Beziehung der Kunst zur Natur. Riegl meinte, Kunst sei nicht Wiedergabe sondern „Wettbewerb“ mit der Natur. „Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe“, schrieb Herwarth Walden, und diese Äußerung, meint Vianu, sei „das Schlagwort des Tages“ geworden: die Expressionisten seien noch weiter gegangen, als sie sich von der Natur befreiten: „Der Künstler ... wird seine Expressivität nur aus dem ihm zur Verfügung gestellten Material, aus Formen und Farben, ... total unabhängig ... organisieren“. Riegls Kunstwollen verwandelt sich in „künstlerischen Instinkt“, lautet Vianus Schlussfolgerung<sup>15</sup>.

Das oben erwähnte Fragment scheint uns aus zwei Perspektiven äußerst relevant: erstens, als Übernahme Riegls im Kontext der Avantgarde und als „expressionistische“ Lektüre des „Kunstwollens“; zweitens, weil die Opposition „Impressionismus – Expressionismus“ in der kunstkritischen Debatte der 20er und 30er Jahre ein Schwerpunkt wurde. Man äußerte sich damals vorzüglich gegen den Impressionismus, im Namen des „neuen formalen Bewusstseins“, des „neuen Klassizismus“ als Mittel zur Wiederherstellung der Tradition. Vianus Bemerkungen über „den vermeintlichen, eher äußerlichen Unterschied“ zwischen „Impression“ und „Einfühlung“, über die Opposition zwischen Kunsttheorie und Van Goghs Synthese könnten in die allgemeinere Debatte „Idealismus – Naturalismus“ integriert werden, denn sie behaupten, so wie Fiedler vorher, das autonome künstlerische Gestalten. Der Ausdruck „künstlerischer Instinkt“ wurde durch die Auffassung des Expressionismus als „absolute Malerei“ ergänzt. Diese sei von der „Abwesenheit jeder Kontingenz“ charakterisiert.

Vianus Text „Noten über den Kubismus“<sup>16</sup> ist insofern hier interessant, da der Autor sich auf die Suche nach „Vorläufern“ machte. An erster Stelle wird Cézanne erwähnt, der vor allem eine gewisse „Ordnung“ gegen die impressionistische Technik und Vision geschaffen habe. Danach betrachtet Vianu die theoretische Perspektive aus Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ als „Prolog zum Kubismus“: „Während der Einfühlungsdrang – laut Worringer – ein glückliches Zusammensein zwischen Mensch und Natur als Voraussetzung habe, sei die abstrahierende Tendenz eher das Resultat der Furcht vor den äußerlichen gewaltigen Kräften“<sup>17</sup>. Ironisch fügt Vianu hinzu:

„Die Verbundenheit mit dem Orient ist ein Hauptthema der kubistischen Theorie; sie existiert im Kontext des Interesses, das die Modernen der asiatischen Kunst seit Jahrzehnten entgegen bringen. Ob wirklich Picassos Abstraktionismus eine neue orientalische religiöse Dominierung verkörpert, ist nur Hypothese. Sie bleibt eher ein kurioser Teil der modernen Mystik“<sup>18</sup>.

Der Kubismus widerspiegeln den Triumph der Ästhetik der Form und bleibe mit seinem „bloßen Spiel der Formen“ „außerhalb der Kunst“.

Ștefan Nenițescu war, von allen Philosophen und Ästhetikern, mit den Künstlern am engsten verbunden. Seine Freundschaft mit dem Maler Sabin Popp ist fast eine Legende geworden: Er war sein spiritueller Mentor und hat seinen künstlerischen Werdegang stets unterstützt. Șirato nannte ihn „den subtilen Denker“ und hat seine spekulative Autorität anerkannt. Für Nenițescu sei die Kunstphilosophie nur insofern möglich, wenn sie in engem Kontakt mit der Kunst bliebe: die Ästhetik müsste sich deshalb auf die Geschichte der Kunst stützen. Sein intellektuelles Projekt einer induktiven Ästhetik verwirklichte sich in der *Geschichte der Kunst als Philosophie der Geschichte*. Die Geschichte der Kunst wird als Geschichte der Sichtbarkeit verstanden; diese führe zu einem tieferen Sinn der Erkenntnis, dank der künstlerischen Tätigkeit, die vor allem „Ordnung“ sei. Das ehrgeizige Ziel des Autors war, eine Synthese zwischen Sichtbarkeit und Historizität aufzubauen.

Man behauptet, sein Text habe den erwünschten Einfluss nicht gefunden: Er sei mit Zitaten überfüllt und für die Künstler zu kompliziert und „unlesbar“. Es gibt aber zwei wichtigen Dimensionen, die Nenițescu als führender Autor einer rumänischen „Theorie der Sichtbarkeit“ offenbaren: die Wahl von bildenden Künsten als Objekt der Kunstanschauung und der Zusammenhang zwischen „Sehen“ und „Denken“:

Damals war Nenițescu der aufmerksamste Leser Fiedlers, obwohl sein Zugang zu dessen Texten lückenhaft blieb<sup>19</sup>.

Im 20. Jahrhundert entstand in Rumänien eine Kunstreflexion im Zusammenhang mit der spektakulären Entwicklung der modernen Kunst – vor allem der Malerei. Nachdem die Moderne eine Selbstverständlichkeit wurde, konnte auch die Debatte über den „nationalen Geist“ und die Gleichzeitigkeit mit den westlichen Kunstrichtungen entstehen. Die Polemik um den spezifischen Charakter

der rumänischen Kunst ist mit dem kulturellen Problem der Tradition eng verbunden.

Grigorescu verkörperte in der rumänischen Kunstgeschichte die erste Künstlerlegende: Der Maler, der alle Traditionen überwunden hatte, der niemals in einer Kunstakademie lehrte, aber zahlreiche Nachfolger hatte, der schließlich Subjekt einer polemischen Debatte in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde. Seine Lehre war die des privilegierten Auges: „Sehen lernen ist alles“ behauptete sein deutscher Zeitgenosse Hans von Marées; das entsprach auch Grigorescus Überzeugung, obwohl er diese Worte nie sprach. Später aber, von Ștefan Nenițescu zitiert, wurden sie zum Motto des kunstgeschichtlichen Diskurses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: „Das Auge ist das Instrument einer unmittelbaren Erkenntnis: *Sehen lernen ist alles*. Es gibt ein Unterschied zwischen Sehen und Denken, meinte Hans von Marées“<sup>20</sup>.

Aus solchen Überlegungen ist vermutlich die Idee entstanden, von einer „Kritik des Sehens“ zu sprechen. Es scheint, als kämen die Künstler, die am nachdrücklichsten das Seherlebnis festzuhalten imstande sind, auch dem Phänomen des Sehens am nächsten. Denn der sinnlich-kreative Augen-Blick des Malers hält die Welt, die er im Ausschnitt gesehen, am eindringlichsten fest. Man redete damals viel über die „Kraft“ und die „Erziehung“ des Auges: Die Qualität des Sehens wurde sowohl von Künstlern, als auch von Kritikern und Kunstwissenschaftlern betont. Ein gelehrter Maler, Francisc Șirato, sprach 1938 über Grigorescus „außergewöhnliches Auge“, und Brâncuși malte vor einigen Jahrzehnten das Portrait des Malers Nicolae Dărăscu, indem er ihn absichtlich ohne Hände darstellte, weil er (nur) „mit den Augen“ gemalt habe.

Der Schwerpunkt der kulturellen und kunstgeschichtlichen Debatte in den 20er und 30er Jahren lag auf dem Problem des nationalen Stiles, die in zeitweise heftige Auseinandersetzungen mündete<sup>21</sup>. 1924 erschien Francisc Șiratos Essay „Die rumänische bildende Kunst“<sup>22</sup>; 1925 veröffentlichte Marin Simionescu Râmniceanu sein Buch über die *Notwendigkeit der Schönheit*, in dem er auch die „nationalen Charakteristika der rumänischen Kunst“ zu identifizieren versuchte<sup>23</sup>. Für den letzten war das Spezifische unserer nationalen Kunst „die Anpassungsfähigkeit“, d.h. die Eigenschaft, sich fremde Kunstrichtungen anzueignen. In der Malerei habe man den Impressionismus gewählt, und so sei die Vorliebe zur Landschaftsmalerei entstanden. Im Gegensatz dazu sah der Maler und Kunstkritiker Șirato in der Tendenz zur formalen Abstraktion und dem Vermeiden des Naturalismus eine beständige

Dimension der rumänischen Kunst. So formulierte er den Begriff des „rumänischen formalen Geistes“, der in allen Epochen der Kunstgeschichte spürbar sei – in der Volkskunst, in der mittelalterlichen (post)byzantinischen und in der modernen Kunst –, deren Charakteristik in der Gestaltung der inneren formalen Struktur bestehe. 1925 schrieb Henri Focillon in der Einführung des Kataloges zur rumänischen Ausstellung in Paris (Jeu de Paume) über die „drei Epochen“ und „drei Welten“ des rumänischen Volksgeistes. Die Moderne sei durch Lyrismus und Einfühlung geprägt, im Gegensatz zur alten Kunst, die vor allem Ordnung gewesen sei<sup>24</sup>. 1931 behauptete der Kritiker Aurel Broșteanu<sup>25</sup>, Grigorescu sei der erste Interpret unseres ethnischen Geistes in der Sprache der Farben gewesen, und sein Nachfolger Ioan Andreescu verkörpere das tragische Existenzgefühl in der düsteren Identität seines gesamten Werkes. Zwei Jahre später veröffentlichte Alexandru Busuioceanu eine zusammenfassende Studie über die Entwicklung der modernen rumänischen Kunst<sup>26</sup>, in der er deren historischen Werdegang und deren charakteristischen Züge erläuterte. Die rumänische moderne Malerei beginne unter dem Zeichen des Romantismus und werde von einem „idyllischen Gefühl“, der „Vorliebe für die Farbe“ und einem „ausdrucksvollen Temperament“ definiert. Grigorescu habe „die neue Wissenschaft der Farbe und der genau beobachtenden Nuancen“ erreicht, Andreescu übe mit einem „fast impressionistischen Auge“ die Tonvarianten der Materie, und Ștefan Luchian sei der große Initiator des modernen Kolorismus, der in seiner Kunst „als einziges Prinzip nicht eine Theorie, sondern die absolute Ehrlichkeit hatte“<sup>27</sup>.

1943 unterteilt Ion Frunzetti seine Untersuchung über „Die Struktur der rumänischen Kunst“<sup>28</sup> in zwei Abschnitte: „Die Entstehung des Stiles“ und „Die Grundelemente der rumänischen Malerei“. Der erste fasst die Entwicklung der wesentlichen Momente der rumänischen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen. Grigorescu übe eine „impressionistische Technik“, seine Sensibilität sei vom nationalen Geist in einer Kunst der „optischen Synthese“ geprägt. Sein zögernd entdeckter Impressionismus verwandele die französische Erfahrung in der „alles, auch das Licht, Farbe wird“, in einem eigenen Stil, in dem „alles, auch die Farbe, Licht wird“<sup>29</sup>. Andreescu verkörpere ein anderes „Gesicht“ der rumänischen Malerei. Ihm fehlte die Zeit „mit der Farbe zu spielen“, dagegen versuche er als erster eine gestaltende Malerei, die den materiellen Urgrund der Dinge durch unterschiedliche stoffliche Aspekten vertieft<sup>30</sup>. Grigorescu sei „dem Optischen verbunden“ geblieben,

Andreescu „sucht die innerliche Architektur der Form“ und hätte sicher eine andere, originelle Synthese erreicht, wenn er nicht so früh gestorben wäre<sup>31</sup>. Der wahre Moderne sei Luchian geworden, der die rumänische Malerei grundsätzlich verändert habe. Seine „Revolution“ bedeute nicht nur eine Stilrevolution, sondern vor allem auch eine thematische: „Er verkörpert eine wichtige These der modernen malerischen Ästhetik über die Gleichgültigkeit der anekdotischen und literarischen Sujets, die der Malerei nur als Vorwand dienen, die visuellen Wahrnehmungen in einer emotionellen Erfahrung zu verwirklichen“<sup>32</sup>. Im Gegensatz zu Grigorescus Malerei, die als „sensorieller Realismus einer optischen Synthese“ bezeichnet wird, gehört Andreescus Kunst einem „epistemologischen Realismus“ an: „Unzufrieden mit der bloßen visuellen Sinneswahrnehmung, versucht Luchian malerische Empfindungen – intellektuelle Wahrnehmungen – mit Emotionen zu verbinden“. So findet die rumänische Malerei die in der Volkskunst so berühmte glänzende Farbe wieder<sup>33</sup>.

Frunzettis Analyse hat ihre Wurzeln in den Grundbegriffen der reinen Sichtbarkeit, z.B. Grigorescus „Fernsicht“ oder in Riegls Oppositionen: „haptisch-optisch“, „Nahsicht-Fernsicht“. Der Begriff der „inneren Formarchitektur“ ist aus Adolf von Hildebrands *Problem der Form* äußerst intelligent entwickelt. Wölfflins Grundbegriffe sind in der Analyse der „plastischen“ und „malerischen“ Stile spürbar, die dem Autor die Beurteilung der rumänischen Malerei als *Kunst der Farbe* ermöglicht. Der interessanteste Einfluss der Theorie Konrad Fiedlers ist im Zusammenhang zwischen Kunst und Erkenntnis lesbar: Wo Frunzetti Grigorescu und Luchian gegensätzlich charakterisiert, definiert er die Kunst als „Erkenntniserfahrung“. Grigorescu sei „ein Dogmatiker der Sinneswahrnehmungen“, Luchian „ein Maler, der seine Wahrnehmungen kritisch behandelt“; deshalb verweile der erste in einer optischen Synthese, der letztere aber habe eine emotionelle Synthese erreicht<sup>34</sup>.

Im zweiten Abschnitt seiner Untersuchung definiert Frunzetti die Charakteristika der rumänischen Malerei als dem lateinischen Geist entsprechendes „kontinuierliches Streben zur Synthese“ und einer Vorliebe für die Farbe. Mit einem genaueren Blick hatte Alexandru Busuioceanu mehrere Stilrichtungen entdeckt; die rumänische moderne Malerei stamme aus dem Impressionismus und Postimpressionismus, werde aber im 20. Jahrhundert eine vielfältige und reife Kunst, deren Hauptaspekte die Atmosphäre und Farbe der Spätimpressionisten und die Synthese der Farbe mit der formalen Konstruktion im Sinne Cézannes seien. Die neuere

Generation entwickle diese Richtungen weiter in der Landschaftsmalerei und in der linearen Expressivität eines plastischen Konstruktivismus oder einer dekorativen und neubyzantinischen Stilisierung<sup>35</sup>.

Am Ende der 30er Jahren erfuhr die Debatte eine wesentliche Radikalisierung um den Begriff des nationalen Geistes und die Charakteristika der rumänischen Malerei. Der anerkannte Kunsthistoriker, Professor und Sammler George Oprescu feierte die spektakuläre Entwicklung eines Jahrhunderts moderner rumänischer Malerei<sup>36</sup>, der schon erwähnte Italianist Alexandru Marcu schrieb über das Fehlen einer soliden klassischen Stiltradition in unserer Kulturgeschichte, und die Malerin Olga Greceanu proklamierte „ein Jahrhundert Holzwege unserer Malerei“, denn „von 1839 bis 1938 existierte überhaupt keine rumänische Kunst“<sup>37</sup>. Am 21. März 1938 berichtete die Zeitung *Rampa* über den im Bukarester Atheneum gehaltenen Vortrag der Malerin über „Den nationalen Geist der rumänischen Malerei“. Der Kommentator, der bekannte Kunstkritiker Ionel Jianu<sup>38</sup>, findet die Schlussfolgerungen zu subjektiv; bei diesem kulturellen Thema gebe es gegensätzliche gleichberechtigte Meinungen. Die bekanntesten Autoren dazu seien Petru Comarnescu, der sich schon 1930 über den nationalen Geist der Kunst und Literatur geäußert habe<sup>39</sup>, und Francisc Șirato, der seit zwei Jahrzehnten darüber schreibe<sup>40</sup>.

Olga Greceanu behauptete, die naturalistische Malerei Grigorescus sei kein Ergebnis des rumänischen Geistes gewesen, sondern eine bloße Imitation des französischen damals sehr in der Mode geratenen Impressionismus. Der nationale Charakter könne nicht in den malerischen Aspekten des Dorfes und der Bauern verkörpert sein, sondern sei in einer tieferen Sieldimension verankert, die zu einer bestimmten Nationalität passe<sup>41</sup>. Grigorescu sei zwar unser größter Maler, habe aber nicht unsere nationale Schule gegründet, denn „ein wahrer Gründer verkörpert vor allem den moralischen Charakter seines Volkes“. Wir hätten eine Schule, einen Stil und eine Tradition besessen, die leider verloren gegangen seien, obwohl sie fünf Jahrhunderte lang lebendig gewesen waren. Danach macht die Autorin – im eigentlichen und übertragenen Sinne – ihr Glaubenbekenntnis, das sich unter dem Zeichen des Fundamentalismus und einer gefährlichen Distorsion des Diskurses entziffert: „Wir wissen, dass das Eigentliche, das Beständige des rumänischen Geistes die Orthodoxie ist. Daher müsse der Stil unserer Kunst ebenfalls schematisch, formell, abstrakt sein, und wären wir diesem Weg gefolgt, wäre endgültig eine autochthone rumänische Kunstschule geboren worden“. Weiter

behauptet die Autorin, Grigorescu habe die französische Schule zum Vorbild genommen, doch „diese sind Katholiken, wir Orthodoxe. Bei ihnen gibt es eine diffuse Sensibilität, bei uns eine zusammenfassende, weil die Orthodoxie mehr Passion als Einfühlung verlangt“. Die Schlussfolgerung lautet: „Wir anerkennen das große Talent und den besonderen Rang Grigorescus, doch kann ihn die Geschichte nicht als Nationalmaler in ihre Seiten aufnehmen, denn sie muss immer gerecht sein“<sup>42</sup>.

Ende 1938 veröffentlichte Olga Greceanu das Buch *Der nationale Geist der rumänischen Malerei*, das ihre anti-westlichen Thesen weiter verfolgt und sich einer Tradition einfügt, die die Okzidentalisation scharf kritisierte. So bemerkte 1916 Olimp Grigore Ioan, die rumänischen Künstler wären gedrängt, ihre Inspiration in fremden Quellen zu suchen, deshalb habe die heutige Kunstrichtung keinen nationalen Charakter<sup>43</sup>. 1902 behauptete ein anderer Autor, die Charakteristik der wahren großen Malerei hätte sich erst in Grigorescus Kunst verkörpert<sup>44</sup>. Olga Greceanus Diskurs schlug keine bloße Rückkehr zur byzantinischen Kunst vor, sondern „eine dekorative Kunst, die den moralischen mystischen Charakter unseres Volksgeistes widerspiegeln, ein abstraktes Bild und den festen Glauben. Nur eine hieratische Kunst entspräche unserer lateinisch-orthodoxen Tradition“. Hier könne man auch eine breitere, im Sinne der Moderne entwickelte Einstellung entdecken: „Das Dekorative bietet dem Künstler unerschöpfliche Möglichkeiten, das Verständnis des Abstrakten ist unbegrenzt“<sup>45</sup>. Die Kraft der Tradition kombiniert sich überraschender Weise mit zentralen modernen Begriffen wie „abstrakt“, „hieratisch“, „dekorativ“, die aber schwer zu verstehen sind, nicht zuletzt wegen des prophetisch-mystischen Tonfalls der Autorin. Die treue Anhängerin der rumänischen Tradition äußerte sich in ihren reifen Jahren mehr und mehr über die Orthodoxie und die religiöse Bedeutung der Kunst. 1943 veröffentlichte sie den theologischen Essay *Să ne rugăm* (Lasset uns beten)<sup>46</sup> und die kunstgeschichtliche Studie *Le visage du Christ chez les peintres de la Renaissance*, in der ihre Zurückweisung der westlichen Kunst ihren radikalsten Ausdruck findet: „...dans toutes les peintures de la Renaissance, le Christ nous apparaît comme un personnage historique, par opposition à l'image abstraite à laquelle nous avions habitué les Byzantins. Nous accusons encore la Renaissance – toujours au point de vue religieux – d'avoir limité la vérité à la vérité historique, en diminuant l'esprit de l'Évangile qui vise plus haut. Les peintres de la Renaissance ont fait de la mort de Jésus une situation, les Byzantins, une icône“<sup>47</sup>. In

diesen extremen Äußerungen erkennt man auch den Einfluss des rückwärtsgewandten Denkers Nechifor Crainic, der 1939 behauptete, die Imitation in der Kunst führe zu moralischer Erniedrigung. Interessanterweise sind die früheren Meinungen der Malerin mehr kunsttheoretisch ausgerichtet; 1919 schrieb sie in ihrem Tagebuch: „Ich hatte mich verändert ... in den Akten von Matisse suchte ich eine Deformation ... ich war von allem Modernen begeistert“; 1921 behauptete sie, sie wolle „eine relieflose, auf der flachen Wand abgedrückte Figur“, etc. Ihren Werdegang könnte man als eine Transition vom Modernismus zum Traditionalismus betrachten.

Es war ein (un)glücklicher Zufall, dass ihr erwähnter Vortrag über Grigorescu eine äußerst heftige, aber nichts desto weniger interessante Polemik in der rumänischen Kunstreflexion herausforderte. Der Kunstkritiker Ionel Jianu<sup>48</sup> begann in der Ausgabe der Zeitung *Rampa* am 30. März eine Nachfrage über „den Maler Grigorescu und den rumänischen Geist“. Viele Künstler und Schriftsteller nahmen sich die Mühe zu antworten. Die Einstellungen zu diesem Thema waren unterschiedlich und zeigen die Vielfalt der damaligen kulturellen Atmosphäre. Lucia Dem. Bălăcescu meinte, in Grigorescu „verkörpere sich nicht der rumänische Geist“, weil er „zu sehr von Corot beeinflusst gewesen wäre“; Victor Ion Popa fand: „Grigorescu kann ein großer Maler sein, auch ohne rumänischer Charakteristik“, Ștefan Popescu dagegen behauptete, Grigorescus Kunst sei „typisch rumänisch“<sup>49</sup>. Die Frage wuchs sich zu einer wichtigen Debatte aus. Adrian Maniu publizierte den Artikel „Ist Grigorescu rumänisch?“<sup>50</sup>, Nicolae Petrașcu die Untersuchung „Die nationale rumänische Charakteristik der Malerei“<sup>51</sup>; im selben Jahr veröffentlichte in Brüssel Francisc Șirato seine Monographie *Grigorescu*; Zambaccian schrieb einen Essay über den französischen Einfluss bei den rumänischen modernen Malern<sup>52</sup>, der eine Fortsetzung seiner im Vorjahr erschienenen Studie „Grigorescu und die neue Künstlergeneration“ war<sup>53</sup>. Die Kontroverse wurde manchmal ironisch kommentiert, so etwa von Vasile Băncilă: „Unser vom ethnischem Standpunkt überzeugender Maler wurde von Kritikern umstritten: Ist er ein spezifisch rumänischer Künstler oder nicht?“, obwohl „seine Ethnizität die kosmische Intuition seines Werkes“ sei, im Gegensatz zur existentialistischen, „dürren“ Form des Byzantinismus, der gewiss nicht in dem Maße der rumänischen Vision entspreche, wie manche behaupteten<sup>54</sup>. Adrian Maniu beklagte: „Man erwähne Grigorescu nur im Kontext der vermeintlich subtilen Kontroverse, ob der arme große Künstler national charakteristisch sei oder nicht“<sup>55</sup>.

In den oben zitierten Texten findet man, neben den Begriffen der Tradition und des nationalen Geistes, interessante Stilbemerkungen und manchmal auch feine Bildanalysen. So notierte Zambaccian: „Corots Naturalismus wird rustikaler Pantheismus bei Grigorescu“ und erwähnte die Skizze als künstlerischen Spontaneitätsbeweis in Grigorescus Poetik, indem er den Künstler selbst zitierte: „Nur in der Skizze kann man wirklich ehrlich sein“<sup>56</sup>. Adrian Maniu schlägt eine überraschende, ungewöhnliche Interpretation der generell unterschätzten, ikonographisch mit Bauernfiguren- und Landschaften überladenen letzten Phase vor, die er als Verwirklichung der impressionistischen Serien versteht:

„Grigorescu ist in diesen Serien von Bauern, Ochsen und weißen Landschaften der originellste. So wie Monet seinen Seerosenserien, malt Grigorescu seine eigenen Serien, nachdem er sich von dem französischen Beispiel befreit hatte ... Mit dem Streben, dieselben Sujets zu wiederholen, um immer etwas Neues zu finden, wird er in seinem Impressionismus eine große Persönlichkeit“<sup>57</sup>.

Meines Wissen wurde diese sehr subtile Analyse in der rumänischen Kunsthistoriographie niemals vertieft oder übernommen.

Francisc Şirato bietet zweifellos den interessantesten Text über Grigorescu an. Zuerst indem er die Beziehung des Malers zu der westlichen Kunsttradition und zur Natur vergleicht: „Grigorescu kopiert keinen Meister. Was ihn an erster Stelle interessiert, ist, die Natur beobachten zu lernen. Die Erziehung des Auges allein erlaubt ihm seine eigene Kunstvision, und er bestrebt sich mehr als jeder andere rumänische Maler, mehr sogar als Andreescu, sein eigenes Auge zu entwickeln“<sup>58</sup>. Der Begriff des zu erziehenden Auges des Malers darf im Sinne von Hans von Marées berühmtem Ausspruch „Sehen lernen ist alles“ verstanden werden. Wie der deutsche Maler, versuchte auch Grigorescu die Erscheinungen mit seinem Auge zu beobachten und in den visuellen Gestaltungen zu verkörpern. Vor allem in der französischen Moderne sprach man von den ungewöhnlichen Möglichkeiten des Auges – es gab einen eigentlichen Kultus des souveränen, schöpferischen Auges des Malers. Ingres meinte, Courbet sei nur ein Auge: *C'est un oeil!* Cézanne sagte über Monet: *Il n'était qu'un oeil, mais quel oeil!* In Şiratos Text findet man auch interessante Bemerkungen über eine visuelle, sich von der rationalen unterscheidenden Erkenntnis, die an Fiedlers Theorie erinnern: „Grigorescus Ergebnisse stammen aus seiner mehr visuellen als

rationalen Beziehung zur Natur, und sind deshalb wesentlich wichtiger als bei Luchian und Andreescu. Um alle geheimnisvollen Aspekte der Natur zu verstehen und die Phänomene bis zur letzten Konsequenz zu ergründen, muss das Künstlerauge über eine bestimmte Formation und eine extreme Sensibilität verfügen. Grigorescu hatte dieses Privileg und konnte deshalb den primären Impressionismus, der nichts anderes als eine unbestimmte künstlerische Form ist, überwinden<sup>59</sup>. Şiratos „privilegiertes Auge“ erinnert an Marées „ominöses Sehen“ und dessen scharfe Kritik des Impressionismus bei Fiedlers Verurteilung des Naturalismus<sup>60</sup>.

Die in Rumänien in den 20er und 30er Jahren entstehende Kunstreflexion zeigt zwei Charakteristika: eine allgemein kulturelle Dimension, die sich im Diskurs über die Tradition und den nationalen Geist verwirklicht, und die kunsttheoretische Diskussion von Kategorien und Begriffen. Zusammen bieten sie das Bild einer jungen und eklektischen Kunstliteratur: die Kunstkritik und –theorie sind erst am Anfang ihrer rumänischen Geschichte, und das Streben nach Gelehrtheit kombiniert oft gegensätzliche Theorien: Sichtbarkeit und Einfühlung, Wölfflin und Worringer, Focillon und Dvořák sind in ihren kritischen Äußerungen manchmal bloß bruchstückhaft gelesen und verstanden.

## **Ein Sonderfall: Die Entstehung der modernen rumänischen Plastik**

### Die Texte

Die modernste Gattung in der Kunst des 19. Jahrhunderts war die Malerei. Die Bildhauerei hat in dieser Epoche voller Widersprüche eine ganz andere Geschichte und ein eigenartiges Schicksal. Denn sie hatte mehrere Vorurteile zu bekämpfen: erstens war sie nur als klassische Kunst (an)erkannt: So beurteilte sie Hegel in seiner Ästhetik, aber auch Mme de Staël oder Théophile Gautier, der 1835 schrieb: *Tout sculpteur est forcément classique* (Winckelmanns „edle Einheit und stille Größe“). So entstand im Vergleich mit der gewagten Modernität der Malerei eine Verspätung in der stilistischen Entwicklung. Mehr an die Tradition gebunden, bleibt die Skulptur die beliebteste Verkörperung allerlei Repräsentationen: allegorisch bzw. mythologische, historische, patriotische, religiöse, vor allem aber menschlich-heroisierende. Der Marmor, die Bronze sollte die großen Menschen aller Zeiten ins Leben

bringen, sowohl in antikisierender als auch in moderner Verkleidung. Der erste wahre Moderne war Auguste Rodin.

In der rumänischen Bildhauerei war die Situation noch heikler: Die alte orthodoxe Kunst kannte eine dekorative, angewandte Plastik nur in geringem Maße. Es gab keine Tradition der monumentalen oder figurativen Skulptur, das stellten fast alle Autoren fest. So entstanden zwei *topoi* in der rumänischen Kunstliteratur: die „Abwesenheit“ der Bildhauerei und die Vorliebe für die Malerei in der rumänischen bildenden Künste.

Der Bildhauer und Kunstkritiker Oscar Han schrieb über die Abwesenheit der Plastik in der Geschichte des rumänischen Volkes: „Erst spät, als der rumänische Volk zum Leben eines modernen Staates aufwacht, entstand auch die Bildhauerei“<sup>61</sup>. Laut Tudor Vianu, habe sich die Malerei unter günstigeren Voraussetzungen als die Bildhauerei entwickelt, weil die rumänische künstlerische Produktion der Moderne durch Lyrismus geprägt sei<sup>62</sup>. Günter Ott übernimmt diese Äußerung und behauptet, der rumänische Künstler habe eine Vorliebe und eine Begabung für die malerischen Eigenschaften<sup>63</sup>.

Die Entstehung oder Erscheinung der Bildhauerei als autonome künstlerische Gattung darf konsequenterweise als Zeichen der Okzidentalierung betrachtet werden. Schon im 19. Jahrhundert erschienen die ersten Texte, die das Entstehen einer klassischen Plastik als absolute Priorität unserer Kultur behaupteten. So sprach 1851 Alexandru Odobescu (Schriftsteller, Kunsthistoriker und Archäologe, er war der erste Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bukarest): „Es wäre ein Glück, in unserem Land solche Meisterwerke (wie „Laokoon“ oder Canovas „Engel“) zu haben, oder mindestens ehrenhafte Kopien“<sup>64</sup>.

Es war ein Zufall – ein äußerst glücklicher –, dass ein deutscher Goldschmied aus Hanau der Gründer der rumänischen Bildhauerei und der erste Professor für Bildhauerei und Perspektive an der 1864 in Bukarest gegründeten Kunstakademie wurde. Der 1826 in Hanau geborene Karl Storck, Sohn eines bescheidenen Webers, befand sich 1848 in Paris und kam kurz danach nach Bukarest, wo er eine Anstellung als Juwelier fand (bei Joseph Resch). Einige Jahre später erhielt er die Möglichkeit, seine Studien fortzusetzen. 1857-1858 verbrachte er drei Semester als „alter Student“ in der Werkstatt des berühmten Max von Widemann, Professor an der Kunstakademie in München. Danach kehrte er in sein neues Land zurück und nahm regen Anteil sowohl an dem kulturellen Leben als auch

an der Bewegung des nationalen Erwachens, die maßgeblich durch die Künstler der Zeit angeregt war. So führt er die Bildnisse der Wojewoden – (Fürsten) – Stefans des Großen und Mihai des Tapferen aus. Die heroisierenden Figuren prägten die neue Ikonographie der rumänischen Kunst und symbolisierten die nationale Unabhängigkeit.

1862 realisierte Storck sein neoklassisches Meisterwerk, das Giebelfeld der Bukarester Universität, das er mit einem mythologischen Relief („Minerva krönt die Wissenschaften und die Künste“) schmückte. Im Jahre 1865 nahm Storck am Salon teil, der sogenannten „Ausstellung der lebenden Künstler“, und wurde für eine Schillerbüste mit der Goldmedaille ausgezeichnet.

Storck war ein ausgezeichnete Porträtist und schuf zahlreiche Bildnisse seiner Zeitgenossen. Das Porträt und das Grabdenkmal waren damals – in Rumänien ebenso wie überall in Europa – die Hauptbeschäftigungen eines Bildhauers und widerspiegelten den Geschmack und das Repräsentationsbedürfnis der Epoche. Außerdem zwangen ihn – laut seinen Biographen – die materiellen Sorgen und etliche Familienschwierigkeiten, allerlei Gewerbe zu betreiben: Er verfertigte dekorative Ornamente (Stuckaturen) aus Gips und Terrakotta für Wohnhäuser, Treppenaufgänge und Balustraden, Grabsteine, Lehn- und Chorstühle für Kirchen, Holzmodelle und sogar aus Salz hergestellte Porträtbüsten. Ich würde aber diese Vielfalt seiner Kreativität auf künstlerische Neugier zurückführen und, vielleicht, auch auf eine Mischung zwischen Handwerker und Künstler, die sein ganz persönliches Kennzeichen zu sein scheint. Mit anderen Worten: Karl Storck machte den bedeutenden Schritt von einem traditionellen Meister zu einem gebildeten Künstler, der auch andere lehrte. In diesem Sinne sind die allegorischen Figuren und die Engel seiner Grabmäler ein Zeichen seiner (neo)klassischen Würde.

Den bedeutendsten Teil seines künstlerischen Lebenswerkes bilden jedoch die monumentalen Standbilder. Die Denkmäler der Fürstin Balasa, der Ana Racovitza Davilla und des Erzpriesters Tudor sind seine besten Leistungen.

Karl Storck war auch der erste Bildhauer, der sich in Rumänien mit der Genre-Skulptur befasste, indem er eine Serie von Statuetten modellierte, welche zartfühlend und anschaulich Szenen aus dem alltäglichen Leben und der pittoresken bäuerlichen Realität darstellten.

Seine letzten Werke hat er in Bulgarien ausgeführt, wo er zum Andenken an die im Unabhängigkeitskrieg von 1877 gefallenen

rumänischen Soldaten zwei große Standbilder errichtete. Kurz darauf, im Jahre 1887, starb Karl Storck: er hat der rumänischen Bildhauerkunst eine solide, vom Klassizismus geprägte Tradition hinterlassen, die von seinen beiden Söhnen, Carol und Frederick, genannt Fritz, fortgeführt wurde, sowie von seinen zahlreichen Schülern, denen er als begnadeter Professor neue Wege wies.

Storck hatte sich so gut in Rumänien eingelebt, dass sein Schwager ihm einmal schrieb, ihm sei es das Leben in Hanau zu langweilig und er wollte gerne auch nach Bukarest kommen...

Während sein ältester Sohn seinen Sinn für Abenteuer und lange Reisen erbe – er studierte in Italien und lebte jahrelang in Amerika, wo er in Philadelphia ein erfolgreicher Porträtist wurde -, verwirklichte sein jüngster Sohn, Frederick, seine klassisch-akademischen Bestrebungen. Er studierte in München, kannte Hildebrand und baute später in Bukarest nach dem Muster des Stuck-Hauses die Villa Storck.

Seine begabtesten Schüler aber waren zwei Rumänen: Ioan Georgescu und Ștefan Ionescu Valbudea. Beide studierten 1878 - 1883 in Paris bei renommierten akademischen Bildhauern wie Dumont, Delaplanche, Falguière und Frémiet und lernten neben der eklektisch-akademischen Lehre auch die Moderne kennen. Das Dilemma zwischen Tradition und Avantgarde quälte unsere Bildhauer aber kaum. Prestige und Anerkennung waren viel zu groß: Beide wurden mit Erfolg im Pariser Salon ausgestellt. Man sollte auch nicht vergessen, dass in diesem Frankreich der Skulpturen („cette France partout sculptée“) der Akademismus die Norm und die Moderne noch sehr stark abgelehnt war. So wurde Ioan Georgescu ein verspäteter, aber reiner Klassizist und Valbudea ein klassischer Eklektiker mit einem gewissen romantischen Schwung im Sinne von François Rude. Man könnte das Thema noch weiter treiben und die beiden Künstler als apollinisch und dionysisch bezeichnen. Bestimmt waren sie die ersten wirklich großen Bildhauer in der rumänischen Kunst, und mit ihnen entstand eine Schule und eine stilistische Richtung, die sich danach im Rahmen des klassischen Figurativen entwickelte. Vom schwankenden Klassizismus des alten Storck bis zu dem sogenannten „neuen Klassizismus“ der 20er und 30er Jahre blieb der rumänische Bildhauer „forcément classique“. Mit einer großen Ausnahme: **Dimitrie Paciurea** (1873-1932). Er studierte in Bukarest und ab 1895 vier Jahre in Paris bei einem eklektischen Künstler – Thomas –, las die Symbolisten Verlaine und Mallarmé, verfolgte den Skandal um Rodins Balzac und die Debatte zwischen Rodin und Medardo Rosso, einem leidenschaftlichen Anhänger

des Impressionismus. Danach verbrachte er ein Jahr in München und ein Jahr in Italien.

Zurück in Bukarest begann Paciurea eine Serie von Porträtbüsten berühmter Zeitgenossen: Dichter, Philosophen, Maler. 1909 wird er Professor an der Akademie der Künste in Bukarest. 1906 schuf er seine erste und größte monumentale Plastik: der Riese (Gigant), in einem Stil, der an Michelangelo erinnert. Sechs Jahre später realisierte er sein eigenartigstes Werk: *Mariae Himmelfahrt*, bekannt auch als *Madonna Stolojan*, da sie ursprünglich als Grabmal für die rumänische Familie Stolojan in Auftrag gegeben wurde. Es ist ein sehr stilisiertes und abstrahierendes Relief im Stil und in der Ikonographie der byzantinischen Fresken. So entstanden zwei anticlassischen Tendenzen, die Paciureas ganze Kreativität bestimmten: die dramatische Form im Sinne eines eigenartigen Symbolismus und die Stilisierung im Sinne der alten Tradition. Die erste Tendenz wurde stärker und entwickelte sich zu den äußerst ausgeprägten imaginären Formen der Sphixen und Chimären: „Sphinx“ (1912), „Gott des Krieges“ (1915) und die Serie der Chimären (1912-1927): die Chimären der Luft, der Erde, des Wassers, der Nacht. Fünf weitere sind ohne Titel, und die drei letzten tragen die Namen „das Denken“, „Pan“ und „Satyr“ (1928-1931). Die Sphinx und der Gott sind als männliche Figuren repräsentiert. Die „realen“ Chimären haben weibliche Köpfe, den Körper eines Reptils mit oder ohne Flügel, kräftige Klauen und ein ruhiges, rätselhaftes Lächeln. In der alten Mythologie war die Chimäre ein Monster mit dem Kopf eines Löwen, dem Körper einer Ziege und dem Schwanz eines Drachens: Sie fraß Menschen, bis Bellerophon sie tötete. Ihr verwandt war die Meduse mit dem weiblichen Körper, die von Perseus enthauptet wurde. In der Zeit der Moderne verkörperten sie Eros und Thanatos, Liebes- und Todestribe, und so entstand die Ikonographie des Symbolismus, von Moreau bis Munch, in der die Sphinx, die Chimäre und Salome Hauptfiguren waren. Sicher konnte Paciurea all diese Werke gesehen haben, aber seine eigene Mythologie ist doch eigenartig: seine Sphinx ist ein Mann und verkörpert die kriegerische Zerstörung. Seine Chimären sind immer allein – die menschlichen Opfer fehlen – und verkörpern den Willen zur Form, zu einer Gestaltung aus einer Urmasse. Sie kämpfen mit sich selbst, um den Raum zu erobern. Im Gegensatz zum Symbolismus fehlt die narrative Dimension. Die Modernität des Künstlers besteht in der Befreiung von der Ikonographie, in der Abwesenheit jeder Geschichte. Die Autonomisierung der Chimären von ihrem kulturellen Hintergrund stellt die Form als wahres Problem der

Plastik ins Zentrum. Paciurea hat die Lehren Rodins und Hildebrands meisterhaft übernommen: von Rodin die Idee der Serie und die Kohärenz des gesamten Werks, aber auch die Meditation über die materielle Verkörperung des Genies<sup>65</sup>; von Adolf von Hildebrand, dem Theoretiker, die architektonische Gestaltung als inneres Prinzip der Bildhauerei.

Man könnte behaupten, Paciurea sei für seine Zeitgenossen, sogar für seine Schüler verwirrend und zu modern – deshalb auch unverständlich – geblieben. Man bezeichnete ihn als „den Einsamen“, „den Mysteriösen“, und sein Meisterwerk, „die Chimäre der Luft“, 1927 mit dem großen Preis für Plastik ausgezeichnet, wurde von einem der besten Kunstkritiker der Epoche – Oscar Walter Cisek – als „bizar“ apostrophiert<sup>66</sup>. Er hatte zahlreiche Studenten, aber keinen einzigen Nachfolger. Alle wussten aber, dass er den wahren Bruch in der rumänischen Skulptur verkörperte: In der Kunstkritik sprach man von der Skulptur vor und nach ihm.

Sein begabtester Schüler war auch sein erster Biograph: Oscar Han, der 1935 sein Buch über den Meister veröffentlichte. Es ist Apologie, aber nicht Verständnis; er schrieb über die Einsamkeit des Künstlers, der sich in die mysteriöse Welt seiner Chimären in seiner Werkstatt zurückgezogen hatte<sup>67</sup>. Oscar Han war ein überzeugter Anhänger des französischen Bildhauers Bourdelle und des neuen Klassizismus. Er schrieb gegen Rodin und über den Tod des Impressionismus. Seine und auch die jüngere Generation zählte höchst begabte Künstler, die sehr erfolgreich und produktiv waren. Sie deckten die rumänischen Städte mit monumentalen Statuen die, wie ein großer Historiker schrieb, nur einmal wirklich betrachtet werden: am Tag ihrer feierlichen Enthüllung<sup>68</sup>. Die meisten dieser Bildhauer haben die Nachkriegszeit überlebt und dienten auch der kommunistischen Propaganda: die Stalin- und Leninstatuen waren die neuen Symbole einer triumphalen goldenen Epoche. Die Denkmäler Stalins wurden schon in den 60er Jahren zerstört oder in anderen Figuren umgearbeitet. Ein Paradebeispiel dafür ist die Statue des rumänischen Schriftstellers und Dramatikers Caragiale. Die Leninstatuen wurden erst nach der Wende 1989 entfernt in einer emblematischen *damnatio memoriae*.

Paciurea starb 1932 und mit ihm auch die Chance einer originellen Modernität in der rumänischen Bildhauerei. 1947 noch kritisierte der Kunsthistoriker George Oprescu die Serie der Chimären und Sphinxen, die nur die finstere Seele des Künstlers verkörperten<sup>69</sup>. Der Triumph des Künstlers kam erst Jahrzehnte später, mit einer Retrospektive, die 1973

im Kunstmuseum Bukarest stattfand<sup>70</sup>: Damals entdeckte man sowohl seine Größe, als auch seine Modernität. Vielleicht war die Zeit eben dann reif, denn die rumänische Kunst hatte sich von den rückwärtsgewandten Klassizismen und Realismen – den sozialistischen eingeschlossen – endgültig befreit.

Sieben Jahre früher war in einem Kloster der andere große Einzelgänger der rumänischen Bildhauerei verstorben: Gheorghe Anghel. Seine Kreativität entwickelte sich im Rahmen eines neu entdeckten Archaismus, der sich im Begriff der Säulenstatue verkörperte. Sein gesamtes Werk ist eine Meditation über die Darstellung des Genies in menschlicher Gestalt. Der unerfüllte Traum von Paciurea, eine monumentale Statue von Eminescu zu schaffen, wird mit Anghels Eminescu künstlerische Wirklichkeit.

- 1 Alexandru Marcu, *Renașterea românească și Italia*, București 1940, S. 9-10.  
 2 Jährliche Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Bukarest, von der  
 3 Kunstakademie veranstaltet.  
 4 Jacques Maritain, *Art et scolastique*, 3. Auflage, Paris, 1935, S. 3.  
 5 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*,  
 6 München 1995, S. 7.  
 7 Hans Sedlmayr, „Kunstgeschichte als Wissenschaft“, in *Kunst und Wahrheit*,  
 8 Hamburg 1958, S. 199.  
 9 Hermann Bauer, *Kunsthistorik*, München 1976, S. 156.  
 10 Dagobert Fry, „Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft“, in  
 11 *Baustiene zu einer Philosophie der Kunst*, hrsg. von Gerhard Fry, Darmstadt  
 12 1976, S. 35.  
 13 Erwin Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“, in *Aufsätze zu Grundfragen*  
 14 *der Kunstwissenschaft*, Berlin 1967, S. 50.  
 15 Konrad Fiedler (1841-1895) kam als Mäzen und Kunstsammler zur Kunst;  
 16 seine Kunstanschauung formte sich in direkten Kontakten zu dem Maler  
 17 Hans von Marées und zu dem Bildhauer Adolf von Hildebrand. Seine  
 18 Hauptwerke sind: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*  
 19 (1876) und *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887). Die  
 20 gesammelten Werke wurden von Hermann Konnerth veröffentlicht (*Schriften*  
 21 *über Kunst*, München, 1914). Gottfried Boehm hat eine neue, erweiterte  
 Edition von Fiedlers Werken herausgegeben: *Schriften über Kunst*, München  
 1971 (21991).  
 22 Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893, S. XVIII.  
 23 Alois Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk“, in *Gesammelte Aufsätze*,  
 24 Augsburg-Wien 1929, S. 51-53.  
 25 Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București 1925, S. 21-28.  
 26 Hermann Bahr, *Expressionismus*, München 1916.  
 27 Tudor Vianu, *op.cit.*, S. 23-24.  
 28 *Ibid.*, S. 25.  
 29 *Ibid.*, S. 53-54.  
 30 *Ibid.*, S. 44.  
 31 *Ibid.*, S. 45.  
 32 Nenițescu hatte Fiedlers Theorie hauptsächlich von Hermann Konnerth  
 übernommen (*Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*, München 1909). Er zitiert  
 auch vom *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Leipzig 1887).  
 33 Stefan Nenițescu, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, București 1985, S. 17.  
 34 In der heutigen rumänischen Kunstwissenschaft wurde das Problem der  
 Tradition und des nationalen Stiles in den 20er Jahren vor allem von Ioana  
 Vlasiu wiederentdeckt und thematisiert: „La peinture roumaine des années  
 '20 et le problème de la tradition“, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*,

- XIX, 1982, S. 21-34, XXI, 1984, S. 3-19; *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2000.
- 22 Francisc Șirato, „Arta plastică românească”, in *Gândirea*, 1924, nr. 1.
- 23 Marin Simionescu Râmnicăneanu, „Caracterele naționale ale artei românești”, in *Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și de artă*, București, Cultura Națională, 1925, S. 27-40.
- 24 Henri Focillon, „L'Art et l'histoire en Roumanie”, in *Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne, Catalogue des œuvres exposées*, Paris, 1925, S. 27.
- 25 Aurel Broșteanu, *Acest altceva...pictura*, București, 1974, S. 14.
- 26 Das Studium erschien ursprünglich in *L'Europe de l'Est et du Sud-Est*, Paris nr.3-4, 1933, S.182-202; hier zitiert aus Alexandru Busuioceanu, *Scieri despre artă*, hrsg. von Oana Busuioceanu und Theodor Enescu, București 1980, S. 76-79.
- 27 *Ibid.*, S.76-77.
- 28 Zitiert hier aus Ion Frunzetti, *Pegas între Perseu și Meduza*, 2. Band *Formă și semn*, București 1985, S. 187-214.
- 29 *Ibid.*, S. 193-194.
- 30 *Ibid.*, S. 198-199.
- 31 *Ibid.*, S. 201.
- 32 *Ibid.*, S. 201-203.
- 33 *Ibid.*, S. 193.
- 34 *Ibid.*, S. 204-205.
- 35 Busuioceanu, *op.cit.*, S. 78.
- 36 George Oprescu, „Un secol de pictură românească” in *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*, București 1939. Die fünf Abschnitte wurden ursprünglich als Radiovorträge 1938 präsentiert und fassen seine frühere *Pictura românească din secolul al XIX-lea* zusammen. Im ersten Abschnitt schreibt der Autor über die Wende von einer symbolisch-idealistischen Kunst zu einer westlichen realistischen (S. 6.).
- 37 Olga Greceanu, *Renașterea picturii românești*, București 1939, S. 10-11.
- 38 *Rampa*, 21. März, *Kalender*: „Olga Greceanus Vortrag über den rumänischen Geist”. Der Autor, Ionel Jianu, unterschrieb mit seinen Initialen (nach dem Mikrofilm aus der Bibliothek der rumänischen Akademie)
- 39 Petru Comarnescu, „Specificul național în literatură și artă”, in *Acțiune și reacțiune*, 1930, 2. Band, S. 15-16. Ionel Jianu notierte die drei von Comarnescu betonten Eigenschaften des rumänischen Geistes: „Lebhaftigkeit, Naturgefühl und Gleichgewichtssinn”, die das absolute Gegenteil von Olga Greceanus Theorie seien (*op. cit. supra*).
- 40 Francisc Șirato hatte 1919 in drei Ausgaben der Zeitschrift *Sburătorul*, 16., 23. und 30. August, drei programatischen Texte unter dem gemeinsamen Titel „Spre o artă națională” (Auf dem Weg zur Nationalkunst), die im 1924 erschienen Aufsatz über „Die rumänische bildende Kunst” (siehe *supra*) eine endgültige, normative und theoretische Form fanden.

- 41 Olga Greceanu, „Der rumänische Geist und der Maler Grigorescu“, in  
*Universul literar*, 2. Juli 1938 (zitiert hier nach dem Mikrofilm aus der  
 Bibliothek der rumänischen Akademie).
- 42 *Ibid.*
- 43 Olimp Grigore Ioan, *L’Influence étrangère chez les artistes roumains*,  
 București 1916, S. 10. Der Autor sprach über eine Entwicklung à rebours  
 der rumänischen Kunst, die zuerst den Synchronismus mit den westlichen  
 Stilrichtungen sucht und erst danach den nationalen Charakter (S. 13).  
 Grigorescu sei eine Ausnahme, weil er instinktiv den wahren Geist des  
 rumänischen Volkes gespürt habe und somit ein nationaler Künstler  
 geworden sei. (S. 16-17).
- 44 Kean, „Le mouvement artistique roumain contemporain“, in *La Revue*  
*d’Europe*, April 1902.
- 45 Olga Greceanu, *Specificul național în pictura românească*, București 1938,  
 S. 20-21.
- 46 Olga Greceanu, *Să ne rugăm*, Craiova 1943. Hier entdeckt man verblüffende  
 Äußerungen, wie z.B : „Wie kann man die religiösen Formen verstehen?“ (S.  
 23)
- 47 Olga Greceanu, *Le visage du Christ chez les peintres de la Renaissance*,  
 București 1943, S. 31.
- 48 Ionel Jianu hatte schon in der Ausgabe der *Rampa* am 28. März angekündigt:  
 „In einem Vortrag behauptete die Malerin Olga Greceanu, Nicolae  
 Grigorescu sei kein spezifisch nationaler Maler, weil in seinem Werk nur die  
 Motive national sind, der Stil aber französisch. Wir haben die wichtigsten  
 Maler und Künstler gefragt, um eine Antwort darauf zu bekommen“ (zitiert  
 nach dem Mikrofilm aus der Bibliothek der rumänischen Akademie).
- 49 Das Thema wird im Artikel „Arta lui Grigorescu e specific românească“  
 (Grigorescus Kunst ist typisch rumänisch), in *Universul literar*, 16. Juli 1938,  
 entwickelt.
- 50 *Universul literar*, 9. Juli 1938.
- 51 *Universul literar*, 10. Juli 1938.
- 52 *Revista Fundațiilor regale*, nr.5, 1938
- 53 *Revista Fundațiilor regale*, nr.2, 1937.
- 54 Vasile Bancelă, „Moment grigorescian“, in *Gândirea*, Juni 1938, S. 281-287.
- 55 Adrian Maniu, *op. cit.* zitiert hier aus *Mărturii despre Grigorescu*, hrsg. von  
 Ionel Jianu und Vasile Benes, București, 1957, S. 109.
- 56 Zambaccian, „Pictorul Grigorescu față de noua generație“, *op. cit.*, zitiert  
 hier aus *Mărturii...op. cit.* p.122.
- 57 Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 114.
- 58 Francisc Șirato, *Grigorescu*, Bruxelles 1938, zitiert hier aus Vasile Bancelăs  
 Übersetzung in *Mărturii...op. cit.*, p. 131.
- 59 *Ibid.*, p.139.

- <sup>60</sup> Die Ablehnung des Impressionismus im Kontext des neuen Klassizismus der 20er Jahre ist ein *topos* in der rumänischen Kunstliteratur: Șirato, „De ce moare impresionismul“ (Warum der Impressionismus stirbt), 1922, oder Oscar Walter Cisek, „Luchian și depășirea impresionismului“ (Luchian und die Überwindung des Impressionismus), 1946, sind die überzeugendsten Texte dieser theoretischen Richtung.
- <sup>61</sup> Oscar Han, „Scurtă privire asupra sculpturii în trecut“, in *Sculptorul D. Paciurea*, București, Editura Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II“, 1935, S. 12-13.
- <sup>62</sup> Tudor Vianu, *Oscar Han*, Craiova, Ramuri, Colecția Arta Românească Modernă „Apollo“, f.a., S. 7.
- <sup>63</sup> Günter Ott, *Sculptorii din familia Storck*, București, Editura Academiei Române, Publicațiile Fundației Elena Simu, 1940, S. 3. Der Autor zitiert in diesem Kontext Vianus umfassende Studie „Sculptura românească“, *Artă și tehnică grafică*, iunie-septembrie 1938.
- <sup>64</sup> Alexandru Odobescu, „Viitorul artelor în România“ (Über die Zukunft der Künste in Rumänien): der Text eines in Paris im Rahmen der Gesellschaft „Junimea“ (die Jugend) gehaltenen Vortrags, gedruckt 1907 in *Convorbiri literare*, hier *apud Sinteze, perspective, opinii*, București, Editura Meridiane, 1980, S. 25.
- <sup>65</sup> Siehe dazu Ioana Vlasiu, „Paciurea, Eminescu și himerele“, in *Arta*, nr.5, 1989. Die Autorin schrieb, Paciurea habe in seiner Modernität die Normen der künstlerischen Gattung überwunden und im Sinne Rodins (im seinem „Balzac“) den Geist des Dichters zu verkörpern versucht. Die Eigenschaft des Dichters sei das Denken als obsessives Thema, das der Bildhauer als „Wettbewerb“ der materiellen Kunstmöglichkeiten mit seinen eigenen Grenzen betrachte.
- <sup>66</sup> Oscar Walter Cisek, „Salonul oficial“, in *Gândirea*, 1927, martie. Ioana Vlasiu war die erste Autorin die über „Paciurea und die Grenzen der Kunstkritik“ schrieb (in *Arta*, nr. 6, 1987, S.22-24).
- <sup>67</sup> Oscar Han schrieb über „Die Ikone des Menschen“, in *op. cit.*: „Er vermied jede Kontakte mit den Menschen ...er war ein Einzelgänger, einsam, ruhig und traurig“. (S. 7)
- <sup>68</sup> Nicolae Iorga, „Ce este un muzeu de artă“, in *BCMI*, 1938, 96, S.70-77: „...Unsere monumentalen Statuen haben kaum einen Sinn: Sie existieren nur am Tag ihrer feierlichen Enthüllung, danach werden sie nur dann betrachtet, wenn Betrunkene an ihrem Marmor oder Stein stolpern...“.
- <sup>69</sup> George Oprescu, „Dimitrie Paciurea“, in *Revista Fundațiilor regale*, XIV, nr.2, 1947, hier *apud Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968, S. 201.
- <sup>70</sup> Dan Hăulică, „Triumful lui Paciurea“, in *Contemporanul*, 3. Nov. 1973.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Allgemeine Bibliographie

- BAHR, Hermann, *Expressionismus*, München 1916
- BAUER, Hermann, *Kunsthistorik*, München 1976
- BELTING, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995
- DESSOIR, Max, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906
- DESSOIR, Max, *Einleitung in die Philosophie*, Stuttgart 1936
- DESSOIR, Max, DERI, Max, *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1920
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée devant l'histoire de l'art*, Paris 1990
- DILLY, H., *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt/M. 1979
- DITTMANN, Lorenz, ed., *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1985
- FRY, Dagobert, „Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft“, in *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, ed. Gerhard Fry, Darmstadt 1976
- FRY, Dagobert, *Kunstwissenschaftlichen Grundfragen*, Darmstadt 1984
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste, Artisans et academiciens à l'âge classique*, Les Editions de Minuit, Paris, 1993
- HOFMANN, Werner, „Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts“, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1955
- KOOPMANN, Helmut, Schmoll, J. Adolf, ed., *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1972
- LANKHEIT, Klaus, *Revolution und Restauration, 1785-1855*, Köln 1988
- MARITAIN, Jacques, *L'Intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Paris 1966
- PANOFSKY, Erwin, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964
- PÄCHT, Otto, *Methodisches und kunsthistorisches Praxis*, München 1986
- RAGGHIANI, Carlo, *L'Arte e la critica*, Firenze 1951
- RAPHAEL, Max, *Idee und Gestalt*, München 1921
- ROSEN, Charles, ZERNER, Henri, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York 1984
- SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris 1992
- SEDLMAYR, Hans, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958
- SMITH, Paul, WILDE, Carolyn, ed., *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishers, 2002
- STÖHR, Jürgen, ed., *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996
- TITZMANN, M., *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik, 1800-1880*, München 1978
- UTITZ, Emil, *Bemerkungen zur allgemeinen Kunsttheorie*, Berlin 1959
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, București 1970
- WYSS, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996
- WYSS, Beat, *Trauer der Vollendung*, Köln 1997

ZAUNSCHIRM, Thomas, *Systeme der Kunstgeschichte*, Wien 1975

### **Rumänische Texte**

- BALTAZAR, Apcar, *Convorbiri artistice*, București 1974
- BĂNCILĂ, Vasile, "Moment Grigorescian", in *Gândirea*, Juni 1938, pp. 281-287
- BROȘTEANU, Aurel, *Acest altceva, pictura*, București 1974
- BUSUIOCEANU, Alexandru, ed. bei Oana Busuioceanu und Theodor Enescu, București 1980
- BLAGA, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București 1927
- BLAGA, Lucian, *Orizont și stil*, București 1936
- BLAGA, Lucian, *Artă și valoare*, București 1939
- BLAGA, Lucian, *Scriseri despre artă*, București 1970
- CISEK, Oscar Walter, *Eseuri și cronici plastice*, București 1967
- CISEK, Oscar Walter, *Sufletul românesc în artă și literatură*, Cluj 1974
- COSTESCU, Eleonora, *Începuturile artei moderne în sud-estul Europei*, București 1983
- FRUNZETTI, Ion, *Pegas între Perseu și Meduză*, București 1985
- FRUNZETTI, Ion, *Arta românească în secolul XIX*, București 1991
- FRUNZETTI, Ion, *În căutarea tradiției*, Florica Cluceru, ed., București 1998
- GRECEANU, Olga, *Specificul național în pictura românească*, București 1938
- GRECEANU, Olga, *Renașterea picturii românești*, București 1939
- HAN, Oscar, *Dălți și pensule*, București 1970
- ILIESCU, Ion, *Geneza ideilor moderne în cultura românească*, Timișoara 1972
- JIANU, Ionel, Beneș, V., ed., *Mărturii despre Grigorescu*, București 1957
- MARCU, Alexandru, *Renașterea românească și Italia*, București 1940
- MORAR, Vasile, Anthologie bei, *Despre frumos și artă. Tradiția gândirii estetice românești*. București 1984
- NENIȚESCU, Ștefan, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, București 1985
- OPREA, Petre, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, București 1980
- OPRESCU, George, *Doi ani de critică artistică, Note și impresii*, București 1939
- OPRESCU, George, *Scriseri despre artă*, București 1968
- PAVEL, Amelia, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj 1972
- PAVEL, Amelia, Anthologie bei, *Sinteze, perspective, opinii. Din gândirea românească despre artă*, București 1980
- PINTILIE, Andrei, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, București 2002
- POPESCU, Mircea, *Itinerarii artistice*, București 1981
- RESSU, Camil, *Însemnări*, București 1967
- SIMIONESCU-RĂMNICEANU, Marin, *Caracterele naționale ale artei românești, in Necesitatea frumseții*, București 1925
- ȘIRATO, Francisc, *Prospecțiuni plastice*, București 1958

- ȘIRATO, Francisc, *Încercări critice*, București 1967  
TONITZA, N.N., *Scrieri despre artă*, București 1962  
VIANU, Tudor, *Fragmente moderne*, București 1925  
VIANU, Tudor, *Filosofie și poezie*, București 1971  
VLASIU, Ioana, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București 2000





## IOANA MUNTEANU

Née en 1966, à Bucarest

Doctorat en philologie, à l'Université de Bucarest

Thèse : *La Joie dans la poésie sacrée du XIII<sup>e</sup> siècle*

Chargée de cours au Département de Philologie Classique  
de la Faculté de Langues et Littératures Étrangères de l'Université de Bucarest

Rédacteur aux Éditions Symposion de Bucarest

Bourse d'études (DEA) accordée par le Ministère de l'Éducation Nationale de  
Roumanie auprès de l'Université Paris IV, Sorbonne, 1994-1995

Bourse de recherche accordée par la Konferenz der Deutschen Akademien der  
Wissenschaften de Mainz auprès du Seminar für Mittellateinische Philologie de  
Freie Universität Berlin et du Mittellateinisches Seminar de la Westfälische  
Wilhelms-Universität de Munster, 1999

Articles sur la pensée de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge latin

Traductions d'ouvrages modernes sur la philosophie et la religion de l'Antiquité  
classique



# MACHINA MUNDI. ARCHITECTURE DU COSMOS DANS LA POÉSIE SACRÉE DU MOYEN ÂGE LATIN

Je me propose de suivre au fil des siècles l'évolution et les extensions d'une image du monde qui implique la relation de l'homme avec la transcendance et la nature, une certaine esthétique, et un code symbolique qui aujourd'hui sont certainement révolus, prisonniers du passé. Je voudrais photographier une énorme articulation de l'histoire de la pensée et de la conscience de soi de l'humanité. Pour ma part, je voudrais la restituer avec nostalgie, sachant bien qu'elle ne saurait être ressuscitée comme telle. Je désire pourtant l'offrir comme un modèle, afin que l'on essaye de récupérer l'ardeur que ce monde consumait dans les choses de l'esprit, et quelques débris de son système logique pas tout à fait méprisables.

Si la mathématisation de l'Univers se produit seulement après le XIIIe siècle, si le —« mécanisme » et même les simples représentations mécaniques du cosmos jaillissent avec force à proprement parler au XVIe siècle, c'est une véritable provocation que de chercher quelles sont les proportions de ces représentations avant cette limite, comment le sens de la « machine » et l'image du cosmos s'associent au fil des siècles avant l'éclosion de la haute Renaissance. Il ne s'agit pas forcément de trouver la *machina mundi* dans le sens le plus proche possible de celui de « mécanisme » avant les théories mécanicistes, quoique ce but ne soit pas totalement absurde. Il me suffit de trouver la préfiguration de ce que deviendra, plus tard, l'image compliquée de la machinerie cosmique. Autrement dit, je dois purement et simplement expliquer ce que c'est que la *machina mundi* jusqu'au XIIIe siècle. Si on dépouille les études les plus récentes et les plus consistantes sur le sens de la métaphore philosophique « *machina mundi* » à travers le haut Moyen Âge, on se rend compte que ce qui est encore à faire c'est une étude des glissements sémantiques de cette expression cosmologique, qui correspondent à des glissements parfois difficilement saisissables d'un système de pensée dans un autre, pendant les siècles où les conceptions sur la technique avaient une base différente par rapport à la science moderne<sup>1</sup>.

Pourtant, ce n'est pas le côté historique du problème qui m'intéresse le plus, je ne veux pas découvrir *l'origine* du mécanicisme européen, mais indiquer *l'essence* d'une idée qui a traversé les siècles, même les siècles considérés « obscurs » de l'histoire européenne.

Jusqu'à présent, on a abordé ce problème du point de vue de la philosophie antique et moderne ou, plus récemment, par rapport à l'histoire de la technique. La philologie a présenté, elle aussi, une série importante d'arguments. Pour ma part, je voudrais insister plus sur le témoignage de quelques textes médiévaux philosophiques, théologiques, liturgiques et érudits, en leur ajoutant la réplique visuelle qui vient de la part de l'iconographie.

### **La « machine du monde » dans les hymnes médiévales**

J'ai été portée vers le thème de la « machine » du monde par les structures et les architectures que développent et sur lesquelles s'appuient l'expérience, la connaissance, et le thème de la joie dans l'hymne médiévale. C'est en cherchant l'espace de résonance de la joie, ses points de repère, que je suis arrivée à la *machina mundi*. Il est bien difficile – à vrai dire, il est tout à fait impossible – de circonscrire la joie et de décrire son rythme. On peut affirmer avec certitude que la joie lie le microcosme au macrocosme, que dans le microcosme elle résonne à travers le cœur, que l'harmonie du monde certifie sa présence dans le macrocosme, que la musique des anges est le modèle et l'écho de la musique entonnée par *l'ecclesia...*, mais rien de plus précis.

M.-D. Chenu exprime une idée subtile lorsqu'il montre qu'en fait le mécanicisme se trouve à l'opposé de l'optimisme chartrain. Il invoque le problème que se posait Maître Gilbert (*Note super Johannem sec. mag. Gilb[ertum]*, ms. Londres, Lambeth Palace 360, fol. 32 *rb*): « “ Peut-on considérer les objets fabriqués par l'homme, des chaussures, du fromage, et autres produits de ce genre, comme des œuvres de Dieu ? ” » – ce qui, en plan théologique, représente une méditation élémentaire sur le « rôle de l'économie humaine dans le plan religieux du monde »<sup>2</sup>. C'est le niveau où l'optimisme cosmique et la représentation de la *machina mundi* s'entrecroisent.

En partant de l'hymne médiévale, on peut aborder l'image du cosmos de plusieurs perspectives : il y a une image non-mathématisée, l'idée d'espace en soi, imprécis, mesuré par les parties du corps divin ou par le

vol des anges, l'image particulière de l'espace limité où se cache celui qui a conçu l'espace entier, le cosmos (*umbraculum*, « tente de feuillage, abri », *praesepia*, « crèche », (*angusta*) *viscera*, « ventre (étroit, resséré) », *pectora*, « poitrine »); mais aussi l'image de l'Univers ordonné, mathématisé et harmonique – architectural, sphérique, géométrique, technique. C'est le *topos* technique de la « machine du monde » qui m'attire et m'intrigue le plus. Car au-delà de ses qualités mystiques, dévotionnelles, figuratives, on ne s'attendrait pas, en principe, à trouver dans l'hymne médiévale latine quelque chose comme des structures dantesques très compliquées, ni les subtilités de Pindare. L'hymnologie chrétienne est beaucoup plus fruste, au premier niveau de la réception. (Aux niveaux plus profonds, il est vrai, on découvre son contenu doctrinal solide et subtil.) D'ailleurs, même en dehors de l'hymne, ce qui intrigue et à la fois attire c'est le mystère de l'expression *machina mundi*, qui semble, au premier abord, extrêmement familière grâce au mécanisme que le monde moderne a traversé, mais qui s'avère, à un examen plus rigoureux, et si on essaie de l'intégrer dans la pensée du haut Moyen Âge, difficilement déchiffrable. En fait, il s'agit d'un *topos* erratique, car, tout en cumulant les indications bibliques au sujet de la création selon la mesure, le nombre, et le poids (*Sap.* 11, 20), l'image et la formule de la machine du monde proviennent, sans aucun doute, de la philosophie grecque : c'est ce qui explique, dans une grande proportion, la tension du problème.

Il est évident que je ne peux pas m'occuper seulement de la partie émergente de l'iceberg, en ignorant son corps qui se trouve sous l'eau. Telle qu'elle apparaît dans les hymnes latines, l'architecture du cosmos est le fruit d'un travail accompli dans la grande prose philosophique et érudite de l'Antiquité et du Moyen Âge : je voudrais éviter de diriger mes efforts vers l'achèvement d'un ouvrage de rang secondaire, comme le sont les essais qui appliquent ou rapportent une théorie à un cas particulier. Ce n'est pas une particularisation qui m'intéresse, et je ne voudrais pas présenter un thème secondaire déduit d'un autre qui serait le thème principal. Je me sens provoquée par l'ensemble du problème, et pas seulement par ce que l'hymnographie nous dévoile : c'est pourquoi je serais contente si je réussissais à acquérir pour l'essentiel du problème philosophique et théologique un supplément de sens venu du côté de l'hymne.

Nous ne saurons pas nous attendre à ce que les hymnes chrétiennes approfondissent d'un point de vue purement doctrinal les théories

complexes lancées par la philosophie grecque à l'égard de la structure de l'Univers, quoique le point de départ soit là. Je me propose, entre autres, de répondre à une question qui constitue, d'ailleurs, le cadre du problème : la simplicité de l'image hymnique provient-elle d'une réduction due à la stylisation et à l'effort vers l'essence qui sont typiques pour l'hymne ou bien du fait que, durant ces siècles-là, l'image de la machine était vraiment simple et imprécise ? Il faut dire pourtant que l'image qui me préoccupe date des débuts de l'hymnographie chrétienne et qu'elle traverse les âges jusque dans la modernité.

En nous tournant vers les textes, quelques observations s'imposent. Le plus souvent, les hypostases de la *machina mundi* apparaissent dans les invocations de Dieu en tant que *Deus omnipotens*, Dieu-Créateur, et surtout dans les strophes importantes<sup>3</sup>. En tant que maître absolu, Dieu est celui qui gouverne la machine de l'Univers. (Nous laisserons le commentaire des mètres de Boèce pour le chapitre dédié aux philosophes et aux théologiens, mais il faut dire ici que, par-delà le cadre et la problématique platonicienne, ces poèmes ont vraiment en commun avec les hymnes chrétiennes l'invocation d'un Dieu-Gouverneur de la machine du monde.) Toute autre image de la toute-puissance divine – fût-elle l'image du Christ triomphant de la mort et s'élevant au-dessus des nuées au Jour de l'Ascension<sup>4</sup> ou l'image paradoxale du ventre béni de la Vierge, qui contient le Maître de l'Univers<sup>5</sup>, etc. – peut faire référence à la machine du monde. La gloire du Seigneur est mise en valeur surtout par la soumission de cet Univers, qui est gigantesque et parfait dans son évolution<sup>6</sup>.

D'autres hymnes proposent la symbolique de l'édification, qui apporte l'image du maçon, du maître-bâtitteur (*faber*), avec ses outils (*scalprum*, « tranchet », *malleus*, « marteau »), la correspondance entre la cité/le palais céleste et l'église terrestre etc.<sup>7</sup>. Hildegarde présente dans ses visions poétiques des images de la nature construite selon un principe architectural (*turris*, *aedificatio*, *factura*, *aedificare*, *formare*, *effabricare*, *construere* etc. sont seulement quelques mots de son riche vocabulaire provenant du domaine architectural et mélangé avec celui démiurgique-biblique).

Les gloses hymniques sur la rotondité de l'Univers, sur le cercle, sont à ajouter aux images d'un cosmos mathématisé, elles en sont même le fondement.

## Le mystère qui entoure la formule *machina mundi*

Les chercheurs sont unanimes à remarquer l'étrangeté et le vague de cette expression, surtout lorsqu'il s'agit des siècles où ni même ce que l'on comprend par *machina* tout court n'est pas trop clair. Et les hymnes n'en dévoilent guère tout le secret.

Les variantes de l'expression dans les hymnes sont étonnantes : on y trouve le plus souvent « *trina machina* », mais aussi « *terrae machina atque polorum* » ou bien « *trina machina terrae* » – en suivant un modèle ternaire (ciel, terre et ce qui se trouve sous la terre ou ciel, terre et mer) ou binaire (ciel et terre) ou résultat d'une contamination ; elle désigne tantôt le ciel (« *machina poli* »), tantôt l'Univers entier (« *tota machina* »). Évidemment, le mécanisme de la métonymie est intervenu en faisant que le nom d'une partie de l'Univers désigne l'Univers entier, mais ce n'est pas tout ce que l'on peut dire là-dessus.

Parfois le mot *machina* est souligné par la présence parallèle de *fabrica*, qui devrait l'éclaircir, mais qui, en fait, approfondit le mystère de l'expression *machina mundi*, car *fabrica mundi* est proche, mais pas vraiment claire non plus<sup>8</sup>.

Dans une perspective théologique stricte, il est assez inquiétant que chaque image et chaque mot présents dans les hymnes mènent, d'un point de vue conceptuel, dans des directions qui ne sont pas forcément convergentes. La philosophie s'était creusé la tête au fil des siècles avec chacune des hypostases, en réclamant toutes les précautions possibles dans l'emploi de ces termes, et la théologie a perpétué ce genre de scrupules : que Dieu soit un *architectus*, un *creator* ou bien un *artifex*, ce n'est pas du tout la même chose. Pareillement, les noms des outils – *scalprum*, *malleus* –, ceux des actions créatrices – *de limo plasmare* (« faire de boue ») etc. se rencontrent sur une frontière toujours flottante. Évidemment, nous ne pouvons pas considérer pour cette raison qu'une hymne ou une autre soit « orthodoxe » ou pas.

En tout cas, dans son destin qui accompagne l'histoire des hymnes, le mot *machina* n'a pas entraîné le sens de simple machinerie ou bien celui de machination insidieuse, créée avec une intention mauvaise, quoique dans la littérature classique et la littérature profane du Moyen Âge ceux-ci soient bien présents.

Il est évident que le sens de l'expression a évolué au fil des siècles par rapport à l'*imago mundi* de chaque époque et aux connaissances techniques et scientifiques qui l'étaient (l'analyse philologique nous

en donnera encore quelques détails importants là-dessus). Mais comment arrive-t-on à connaître cette évolution ? On pousse la question à ses dernières conséquences en se demandant ce que le simple croyant qui écoutait et entonnait des hymnes comprenait-il par la *machina mundi* : il comprenait probablement une chose au Ve siècle et une autre sensiblement différente au XIIe, quoique l'expression ait été la même, portée comme telle, de siècle en siècle, par le formulaire de la poésie sacrée.

Je ne suis pas la première à remarquer que ce problème comporte deux paliers principaux et que chacun d'eux exige un traitement à part. Il faut comprendre, d'un côté, ce que signifie *machina* et, de l'autre, ce que veut dire la métaphore *machina mundi*. Ces deux paliers supposent, à leur tour, deux aspects complémentaires : il y a un mot *machina*, qui a un sens vague et insuffisant par rapport à ce que la machine deviendra dans les temps modernes, et il y a le sens de ' machine ', qui cherche son nom pendant l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Tout à la fois, il y a la métaphore *machina mundi*, dont le coloris philosophique et poétique change d'une époque à l'autre, d'un penseur à l'autre, et il y a des conceptions plus ou moins affines, plus ou moins convergentes d'un Univers ordonné, structuré, se mouvant selon des lois précises, bâti (ou non) par un démiurge qui est désigné par une multitude de métaphores etc.

Nous travaillons avec quatre éléments qui se dévoilent chacun en partie. Pour mieux maîtriser la question dans toute son ampleur, il faut entremêler à chaque instant le critère onomasiologique avec celui sémasiologique. À la rigueur, on peut réduire les quatre aspects à deux : la métaphore *machina mundi* nous invite à éclaircir ses deux têtes de pont : le sens de *machina*, qui comporte une référence technique, et l'image du monde dans un moment précis. Surtout, il ne faut pas perdre son sens de l'orientation en mettant l'accent sur le problème de la référence technique. Elle est bien importante, mais, toutefois, secondaire. Au-delà des problèmes très compliqués posés par l'existence et la nature des objets, il ne faut pas oublier que, dans cette matière ce qui compte plus que l'objet lui-même c'est l'image mentale de l'objet<sup>9</sup>. Autrement dit, si on rencontre la métaphore cosmologique *machina mundi*, il serait ridicule de chercher à identifier dans l'Univers les pièces composantes d'une machine, mais il faut savoir ce que la machine est à un certain moment de l'histoire, de même que la métaphore *speculum mundi* ne nous invite pas à découvrir un miroir réel dans l'environnement, mais il

va de soi que nous savons ce que c'est qu'un miroir etc. (Des problèmes supplémentaires dérivent, dans le cas de la métaphore *machina mundi*, du fait qu'il y a une multitude de types de « machines », qui fonctionnent selon une multitude de principes, tandis que le miroir a été toujours le même, et le principe naturel de la réflexion de la lumière est unique.)

Ainsi, il tient au charme difficile de ce problème que, pour interpréter dans le sens désiré par nous les informations offertes par la philosophie et la science, un énorme travail d'archéologue soit requis. Aucune des philosophies antiques ne présente d'une manière explicite le monde selon le modèle d'une machine quelconque, pourtant celui-ci est issu par la convergence de quelques suggestions venues de directions philosophiques même très différentes.

Pourrions-nous identifier un sens général (ou pas trop spécifique) de la ' machine ' qui traverse les âges sans s'altérer et qui guiderait nos recherches ?

Si nous procédons à une recherche onomasiologique et avec l'intention d'identifier dans le passé un sens qui traverse les âges pour être englobé dans celui de la ' machine ' moderne, la définition la plus vague de la machine (celle qui comprend, en fait, une condition nécessaire, mais pas suffisante, de son existence) est celle de « géométrie en mouvement ». Du point de vue de cette condition, la philosophie grecque, et même, dans une certaine mesure, l'ancienne technique offrent constamment et de presque toutes les directions, une base satisfaisante.

Le sens d' ' artefact ' est contenu fréquemment dans celui de la ' machine '.

En ce qui concerne la notion de ' machinerie ', elle existe, naturellement, dans l'âge moderne : la ' machinerie ' peut passer pour une caricature de la ' machine ', caricature dont les lignes épaissies soulignent surtout les pièces composantes, qu'elles soient trop nombreuses ou trop grandes ou bien qu'elles représentent un excès par rapport au ' naturel ', c'est-à-dire le non-naturel. Une onde d'ironie, un sens dépréciatif, un certain détachement de l'objet en soi raffinent la conception de la ' machinerie '. Mais il est assez difficile, pour l'Antiquité et le haut Moyen Âge, de démontrer l'existence de cette notion, que nous sommes habitués à dériver de l'image de la machine compliquée. Ce qui favorise le regard ironique sur la machine avant l'apparition de la machine moderne est, encore une fois, l'indétermination de la machine comme telle, de même que l'esprit ludique des philosophes-mathématiciens qui daignent s'adonner à l'invention technique. D'ailleurs, chez Lucrèce

lui-même, là où commence la longue fortune de la métaphore *machina mundi* en latin, on peut détecter une étincelle ironique, que les exégètes ont ignorée dans leurs commentaires *ad locum* (v. *infra*, pp. 251-253).

Quant au sens de ‘ mécanisme ’, celui-ci apporte l’idée de précision, de même que celle d’une certaine gracilité. Comme on l’a maintes fois remarqué, la précision n’est pas un attribut clair des anciennes conceptions cosmologiques, mais l’idée de mouvement *parfait* y existe.

Les grandes difficultés surgissent au moment où nous essayons de fixer plus précisément la notion de ‘ machine ’ pour l’Antiquité et le Moyen Âge, alors que nous cherchons la source d’énergie qui la définit, la modalité de « la transformation d’une forme d’énergie dans une autre », et le but de la transformation respective, soit-il même un but purement ludique.

Un autre obstacle qui a freiné aussi le rassemblement des données qui composent l’idée de ‘ machine ’ a été – comme Paolo Rossi le montre – le problème de la relation entre nature et artefact (art, culture, création humaine), le parcours lent entre les stades : la machine est une copie de la nature, la machine est nature, la nature est machine<sup>10</sup>. D’ailleurs, du point de vue philosophique, le problème de la « machine du monde » a été traité surtout par le biais de cette relation variable, tandis que les historiens de la science ont cherché à identifier les avatars de la machine concrète.

Il y a encore un clivage qui détermine une tension dans ce *continuum* sémantique polymorphe : quoique le fondement conceptuel soit à chercher dans la philosophie grecque, c’est seulement en latin que la métaphore apparaît<sup>11</sup>. Pourtant, lorsqu’elle apparaît en latin chez Lucrèce, il est évident qu’elle se fait l’écho de toute une tradition. Dès le début, le destin de la métaphore est marqué par ce jeu de l’absence et de la présence joué à la fois par l’idée et son nom.

### **Quelques idées cosmologiques de la philosophie grecque**

Ainsi, le premier pas à faire serait l’effort d’explorer l’image du monde que la philosophie et la science grecques nourrissent avant les ingérences et les interprétations de la théologie.

Je rappelle ici – en aperçu – les données métaphysiques et cosmologiques qui permettent ultérieurement l’association entre l’image du cosmos et celle de la machine. Si les textes grecs comme tels sont

très peu connus jusqu'au XIIe siècle, la persistance des idées philosophiques – due soit à la tradition indirecte, soit à des traductions partielles, soit à la formation d'une vulgate philosophique, surtout néoplatonicienne, qui traverse les siècles – est d'autant plus remarquable.

Au début les pythagoriciens, plus tard Platon et Aristote situent le nombre au fondement de l'existence dans l'Univers et proclament la prééminence de la sphère par rapport à toutes les autres formes du cosmos. L'idée du système cosmique, de sa limitation, et d'une façon implicite l'idée du système géocentrique de sphères (concentriques) et de leurs mouvements ordonnés, qui produisent une musique céleste, devient, elle aussi, un bien tellement commun qu'elle va résister à la réaction négative des premiers Pères en subsistant jusqu'au Moyen Âge. Désormais, tout ce qui tient à l'image du cosmos implique avec obstination la sphère – la forme parfaite et divine par excellence. Toute représentation mécanique se compose en partant d'elle. Le principe spirituel est déterminant dans cet Univers, soit qu'il s'identifie avec les corps célestes, soit que l'idée, par l'intermédiaire d'une Âme du Monde, se projette dans le monde, soit qu'un premier moteur divin donne une impulsion vitale au tout. En ce qui concerne Platon, la suggestion du mécanisme est plus discrète dans le *Timée*, le dialogue connu au haut Moyen Âge, par rapport à la *République*. Le Dieu de Platon est géomètre, il est un démiurge, c'est-à-dire un artisan, mais il n'est pas un mécanicien, surtout pas un horloger, comme il le sera plus tard (chez Nicolas d'Oresme, Leibniz, Sir Digby). L'idée de la hiérarchie cosmique présente chez Platon est soulignée encore une fois chez Aristote. Et c'est encore lui qui prépare le terrain à l'astrologie en insistant sur la dépendance des événements du monde sublunaire par rapport aux mouvements célestes.

En affirmant la rationalité et la vivacité de l'Univers, le caractère providentiel de la divinité et l'existence de la sympathie universelle, les stoïciens développent notre problème en déterminant une large ouverture vers l'astrologie, qui va stimuler la connaissance astronomique en veillant à son progrès. Peu importe ici la base de cette branche que la science moderne ne se lasse pas d'indiquer comme « fausse ». Ce qui est relevant pour nous est le fait que l'Univers se trouve à ce moment sillonné par des lignes imaginaires qui lient les constellations entre elles et la Terre au ciel, c'est l'intention de créer entre les sections du cosmos des relations qui dépassent les limites d'une géométrie froide.

Avec le néoplatonisme, l'Univers est plus vif, plus mathématisé, plus hiérarchisé et plus spiritualisé qu'il ne l'a jamais été dans la philosophie

grecque. À propos des relations entre les paliers du cosmos, entre l'Âme du Monde et l'âme individuelle, à propos du principe numérique, de la transgression des éléments, des facettes multiples de la démiurgie, les spéculations ne cessent plus. Et est encore une fois le monde trouve ses racines dans le ciel et rien de ce qui est terrestre ne saurait passer pour un paradigme véritable.

Je dois à la synthèse de Dijksterhuis, à part une série d'informations générales, une certaine observation particulière, extrêmement utile pour comprendre les fractures qui freinent la parution du paradigme de la machine. Parmi les courants de la philosophie grecque, l'épicurisme est le seul qui repousse l'idée d'un Univers vivant et rationnellement orienté vers le bien, en prêchant, au contraire, l'idée de l'action libre, désordonnée, aveugle (μάτην), des forces physiques<sup>12</sup>. Nous nous trouvons, par la suite, devant un double paradoxe (et c'est moi qui le souligne) : d'un côté, la majorité des courants philosophiques grecs auraient décidément repoussé l'idée d'un Univers-mécanisme gigantesque, mais mort, qui fonctionnerait à son gré sans être orienté vers le bien, pourtant ils ont développé dans des directions multiples le prototype géométrique et démiurgique. De l'autre, l'épicurisme repoussait fortement l'idée de l'harmonie universelle et de la téléologie divine, tout en ouvrant la voie à l'idée du mécanisme, dans la mesure où il croyait dans un fonctionnement de la nature selon des lois qui lui sont propres. (Je reviendrai dans le commentaire au passage lucrétien sur cette position à part de l'épicurisme. Ce croisement conceptuel est en tout cas étrange et paradoxal.)

### **Objet, nom de l'objet, métaphore**

J'essaie de rassembler dans un chapitre unique la discussion sur la référence technique et le commentaire philologique : par la conjonction de ces deux domaines qui vont de pair on peut apporter de la lumière dans la partie la plus délicate du problème, dans ses aspects les plus obscurs et les plus réfractaires à l'analyse (et qui ne se trouvent pas du côté de la philosophie !). L'histoire contemporaine de la technique insiste sur le fait que la machine comme engrenage (de roues), la machine de transmission qui se meut avec une énergie propre n'existait pas dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge, et même s'il y avait quelque outillage qui l'annonçait, celui-ci ne portait pas le nom de *machina*, tandis que la

philologie a souligné pour le haut Moyen Âge la synonymie entre *machina* et *fabrica* dans leur sens statique.

### ***Le scepticisme de l'histoire des sciences et de la technique***

Pour ce qui est de la relation entre les sciences exactes et la technique au Moyen Âge, les informations que nous donnent les historiens des sciences sont totalement décourageantes. Même s'ils ont dépassé le mépris dicté par le scientisme moderne – qui refuse souvent de respecter un autre fondement de la connaissance en dehors du fondement terrestre-quantitatif –, en se laissant guider strictement par les données objectives de la réalité historique, leurs conclusions sont pourtant sceptiques.

Le problème essentiel – et incontestable – est celui du désintéressement que le monde ancien et le monde médiéval manifestent envers les *artes mechanicae*, et la technique en général, ce qui a conduit à des techniques bien faibles<sup>13</sup>.

En second lieu, le champ de recherche le plus fertile est celui qui envisage les grandes mutations de conception scientifique et technique camouflées par une apparente continuité à la surface des phénomènes. Il y a environ une décennie, M. Marcus Popplow avait publié une étude dans laquelle il démontrait l'idée d'une apparition tardive (à la fin du Moyen Âge, vers la Renaissance, aux XIVe-XVe siècles) du sens de « mécanisme » (ou, plus exactement, de « machine de transmission ») pour le nom latin *machina*<sup>14</sup>. Pour une période plus reculée du Moyen Âge, il la comprenait comme « construction en bois », « échafaudage », « machine de siège », en y voyant ainsi une construction massive, pesante, dont les mouvements ne sont point répétitifs.

En partant de cette réalité, la *machina mundi* devrait être l'Univers en tant que grande masse, grande construction pesante, entendue d'un point de vue quasi-statique, comme *résultat* de l'action du Créateur. D'ailleurs, l'équivalence constante que l'on peut trouver dans les textes entre le monde comme grand échafaudage dressé par le Créateur, et l'Univers triparti composé de terre, mer et ciel confirmerait cette vision d'une machine du monde plutôt grossière.

Les recherches de M. Popplow ont continué jusqu'à nos jours dans cette direction<sup>15</sup>. Il soutient l'existence du sens de construction pesante même pour l'Antiquité (où les machines sont pourtant plus diverses), et même pour le fameux passage de Lucrèce. Surtout il insiste, dans une

démonstration très suivie et bien fondée sur l'histoire de la technique, sur le fait que l'engrenage qui fonctionne avec une énergie propre et la machine de transmission dans le sens moderne n'existaient ni dans l'Antiquité, ni dans le Moyen Âge. Il fait aussi l'observation très importante et judicieuse qu'il ne faut pas tenter de superposer notre image de la machine sur celle des Anciens en présumant que le mouvement circulaire les caractérise toutes les deux : quoique Vitruve introduise dans sa définition de la machine la notion de mouvement circulaire (qui, en se combinant avec le mouvement rectilinéaire, produit une force supérieure à la force dégagée par chacun des deux mouvements pris séparément), il ne se réfère point à un mouvement continu comme celui de la roue dentée, caractéristique de la machine moderne, mais à des mouvements comme celui du levier ou ceux des bras de la balance. Enfin, pour détruire toute illusion de continuité, il conteste même le caractère relevant du moulin à eau, qui existait, lui, au moins, dès l'Antiquité, et qui est vraiment proche de la machine moderne, en signalant, cette fois-ci, la disjonction entre l'objet et le nom supposé : les Romains ne l'appelaient pas *machina*, mais *mola (aquaria)*. Et même s'ils l'appelaient parfois *machina*, ce n'est que pendant la Renaissance que le nom « *was finally coined designating the relevant feature of such devices, that they could take over work processes* », pendant que *machina*, « *apart from its general use as a generic term, is centered around different ideas such as, for example, easing the motion of heavy loads* »<sup>16</sup>.

### ***Le scepticisme de la philologie***

De son côté, la philologie a servi jusqu'à présent surtout la thèse sceptique. Elle a accompagné l'histoire de la science dans l'effort de faire les distinctions nécessaires entre la surface de l'expression, avec son apparence de continuité, et sa signification changeante. Si on veut être plus exact, sans manifester un intérêt spécial pour la survie du principe rationnel à travers le haut Moyen Âge, elle a suivi des pistes qui mènent à une réception appauvrie de la métaphore.

Il est nécessaire de présenter d'abord l'apport positif de la philologie – qui est indéniable, autant que celui de l'histoire de la technique – aux problèmes concernant *machina*. L'étude de Rehmann, que nous avons déjà cité<sup>17</sup>, est fondamentale. En suivant le destin parallèle de *machina* et *fabrica* pour tirer des conclusions sur leur postérité romane, Rehmann et, après lui, d'autres chercheurs constatent que ces mots évoluent, tous

les deux, sur deux trajets sémantiques assez proches l'un de l'autre : ils renvoient, tous les deux, à une action (*fabrica* = « *ars fabrica* », *machina* = « *Maschine* »), et à une structure statique (*fabrica* = « *opus fabricatum* » et « *officina fabrica* », *machina* = « *Gerüst* »).

Du sens classique de *fabrica*, entendue comme complément pratique de l'architecture, pouvoir et aptitude de l'artisan, Cicéron avait déjà développé, dans la ligne platonicienne, le sens philosophique et religieux de pouvoir ou acte de la création du monde. Ce mot devient le plus important du latin préchrétien qui exprime cette idée, mais dès le IV<sup>e</sup> siècle il sera supplanté par *creare*, car *fabricare* gardait une onde de mystère quant à la force créatrice et signifiait la création qui part d'une substance déjà existante. L'association avec *ars* est secondaire, mais importante.

Le sens passif d'*opus fabricatum*, dérivé semblablement par métonymie du sens actif, s'avère moins important durant l'Antiquité que le sens d'*ars fabrica*, mais il deviendra plus saillant que le premier au Moyen Âge, tandis que le sens de *officina fabrica* s'imposera au premier plan seulement pendant la Renaissance. Ainsi, d'après Rehmann, ce sont l'art architectural, les images de l'*aedificium*, de l'*ecclesia* qui fournissent les sources du développement métaphorique pendant le Moyen Âge. En fait, *fabrica* = *opus fabricatum* devient alors une sorte de supra-concept basé sur l'idée de construction sacrée, qui domine la mentalité médiévale.

En ce qui concerne *machina*, Rehmann la définit dans un sens très général comme tout moyen qui sert à l'homme de subordonner la nature à sa volonté<sup>18</sup>. En cela il suit l'acception que donne au terme Vitruve (*De architectura*, 10, 1, 1 (Callebat-Fleury) : « *machina est continens ex materia coniunctio maximas ad onerum motus habens virtutes* »)<sup>19</sup>, qui, à son tour, va dans les sillons tracés par le Pseudo-Aristote (*Mechanica*, 847 a (Bussemaker) : « Ὅταν οὖν δέη τι παρὰ φύσιν πράξαι, διὰ τὸ χαλεπὸν ἀπορίαν παρέχει καὶ δεῖται τέχνης· διὸ καὶ καλοῦμεν τῆς τέχνης τὸ πρὸς τὰς τοιαύτας ἀπορίας βοηθοῦν μέρος μηχανήν... »<sup>20</sup>). Toujours en observant la tradition qui lie Aristote et Vitruve, Popplow rapporte la définition à la machine des temps préindustriels : « *Machina in pre-industrial times in principle denoted extraordinary devices not employed in everyday use* »<sup>21</sup>.

Les constructions, le transport, l'agriculture, surtout la technique de la guerre sont les domaines où le sens de *machina* a évolué dans l'Antiquité. Il s'agit de leviers, de palans, d'instruments à pousser ou à lever, de tours de siège, de chars, des assemblages de roues de toutes

sortes etc. Mais cette diversité s'est trouvée cantonnée au Moyen Âge, d'une façon symétrique à ce qui s'est passé avec *fabrica*, dans les limites d'un sens statique, qui était possible, comme le souligne Rehmann, déjà à travers la définition de Vitruve et parce que le but prévalait sur la forme dans la représentation mentale de *machina*.

En partant de ces données, le philologue allemand affirme sans hésiter que, dans le sens de *Weltenbau*, *fabrica mundi* et *machina mundi* sont interchangeable. Cette identité lui semble une chose sûre, quoiqu'il reconnaisse que ce fait linguistique est une curiosité, étant donné l'écart entre les significations concrètes de *fabrica* et *machina*<sup>22</sup>. Tout à la fois, il remarque que le sens concret de *machina* devient insignifiant, au Moyen Âge, par rapport à la métaphore *machina mundi*.

S'il est vrai que toutes ces données sont indispensables à la connaissance des *significations concrètes* des mots, il est tout aussi vrai qu'elles ne favorisent pas trop la recherche de leur *potentiel sémantique*. Des scrupules hypercritiques ont empêché les philologues d'éclairer l'arrière-plan philosophique de l'histoire de ces mots. Par peur d'anachronisme, ils se sont imposés une certaine rigidité dans l'analyse, en négligeant d'un côté les faits positifs qui découlent de l'absence d'une conception unitaire de la machine et, de l'autre, la force de la vulgate cosmologique néoplatonicienne à travers le haut Moyen Âge.

Le scepticisme des historiens de la technique et des philologues nous aide à renoncer au préjugé que nous pourrions avoir en imaginant une machine fonctionnant selon des principes semblables au fonctionnement de la machine moderne, aux mouvements réguliers et continus. Ce débat est bénéfique aussi dans la mesure où il détermine un plus d'attention de notre part au rapport entre le mouvement et le repos, respectivement l'action divine et la structure parfaite de l'Univers présumé par la métaphore philosophique.

### ***Arguments pour un scepticisme tempéré***

Nous pouvons produire ici quelques arguments pas forcément contraires à cette perspective limitée, mais plutôt complémentaires, de telle sorte que l'on admette des interprétations plus souples de cette métaphore philosophique.

1) Il faut d'abord réaffirmer la présence effective des machines tout au long de ces siècles, au défaut desquelles la vie quotidienne de l'Antiquité et du Moyen Âge serait impensable. Au moins, les constructions n'ont pas cessé de s'élever (et même la fin de l'âge roman est une époque de gloire pour l'architecture), les travaux du champ ont continué à être pratiqués, on a continué d'observer le ciel, il faut se garder de considérer ces gens-là comme des non-humains. Ce qui est de bon sens doit être considéré comme tel.

2) En même temps, il y a une hypostase de la machine qui convient aux philosophes eux-mêmes : la conception ludique. En regardant les machines comme des γεωμετρίας παιζούσης πάρεργα (« de simples récréations de géomètre » – trad. Chambry)<sup>23</sup>, Archimède – constructeur désintéressé de quelques inutiles artefacts, mais aussi des machines de guerre destinées à défendre Syracuse – confère une noblesse métaphysique à la technique.

Même si les philosophes grecs ne voient pas vraiment dans la technique le couronnement de la pensée, l'idée d'utilité est pourtant assez importante. Les machines anciennes sont des structures avec une destination précise, projetées à cet effet avec l'effort de l'intelligence. Seulement, l'utilité de la machine ancienne est à comprendre dans un sens particulier, puisque l'idée de rentabilité calculée par rapport au temps et aux coûts de production – caractéristique pour l'âge moderne – n'est aucunement relevante pendant l'Antiquité<sup>24</sup>.

Le mépris des anciens pour la technique n'était pas incongru avec une haute perspective d'un Univers qui évolue avec des mouvements géométriquement réguliers, pareils à ceux qu'accomplit une machine. Même négative, la relation entre la géométrie et la mécanique est présente dans la *Weltanschauung* des philosophes, et elle est susceptible de changer de sens et de poids dans les siècles à venir.

3) En plus, on ne peut pas ignorer le fait que les descriptions de la *machina* dans la littérature antique font souvent référence à la sphère et au mouvement circulaire. Ce qui est plus important, des textes philosophiques prestigieux, comme le *De natura deorum* de Cicéron, qui vulgarise Platon et les stoïciens en latin, renvoient expressément à l'idée que les mouvements – circulaires ! – d'une machine reflètent, en essence, et copient l'évolution de l'Univers<sup>25</sup>. Vitruve aussi, tout technicien qu'il soit, mais gardant un souffle philosophique en bonne tradition aristotélicienne, identifie dans l'ordre du monde un principe mécanique

qui est imité par les machines que fabriquent les hommes ; le mouvement circulaire est, justement, l'élément commun entre le fonctionnement de la machine et les lois des mouvements cosmiques, et pas du tout un simple détail technique<sup>26</sup>. Et si l'arrière-plan cosmique est là, l'idée de l'engrenage plane dans l'air d'une manière assez évidente.

Je ne crois pas qu'il faut minimiser la relation entre les conceptions anciennes sur la *machina* et le mouvement circulaire, même si le rôle de ce mouvement dans le fonctionnement des machines a changé entre l'Antiquité et l'âge moderne. Le mouvement circulaire dans les définitions et les descriptions des *machinae* apparaît systématiquement dans les textes, se rapportant aux principes de fonctionnement concrets et surtout (parfois) avec une portée philosophique. Et encore, les textes présentent non seulement des outils qui supposent l'emploi simple d'un mouvement partiellement circulaire (comme le levier ou la balance), mais aussi des machines qui consistent précisément dans des pièces circulaires (les rouleaux, les cylindres qui aidaient au lancement des embarcations à l'eau, toutes sortes de chars à roues), qui ne supposent pas, il est vrai, un mouvement automate, mais aussi des engrenages basés sur un mouvement de transmission des roues et des pignons (voir, chez Vitruve, les descriptions des moulins à eau – *hydraetae*, des chaînes à godets, des hodomètres ; voir aussi, chez d'autres, toute sorte de mécanismes à roues dentées destinés à élever de grands poids, etc.).

Le verbe roumain *a măcina*, avec le sens de " moudre ", et qui est le descendant de *machinari* dans son sens concret<sup>27</sup> nous offrirait une preuve pour une conception ancienne du moulin vu comme ' machine '. J'attire l'attention sur le fait que ce verbe représente l'action principale et essentielle du moulin, donc nous pouvons rejeter l'hypothèse selon laquelle le moulin s'appellerait *machina* seulement par rapport à un de ses attributs secondaires. Il est vrai que le moulin pourrait être appelé *machina* non pas forcément en vertu des mouvements accomplis par l'engrenage des roues, pourtant le rapport entre ces mouvements, le type des roues à dents, le mouvement automate, l'engrenage lui-même et le nom de *machina* est important et tend à être considéré comme typique. Même s'il n'est pas encore le paradigme de la machine, comme dans l'âge moderne, le moulin occupe une place importante dans champ sémantique de *machina*<sup>28</sup>.

Ainsi, même si je suis bien d'accord avec les définitions négatives de la machine ancienne (elle n'est pas caractérisée essentiellement par le mouvement résulté d'une transmission, ni par la capacité de transformer

d'une façon mécanique une matière quelconque dans une forme<sup>29</sup>, il y a beaucoup trop de types de *machinae* pour considérer que le mouvement circulaire est vraiment indispensable à la définition), je crois que le mouvement circulaire qui reproduit les mouvements célestes, une certaine régularité dans le fonctionnement, qu'on appellerait « mécanique »<sup>30</sup>, et même le principe de l'engrenage sont à retenir comme des traits pertinents pour l'idée de la machine et pour la métaphore cosmologique.

4) Si au départ le christianisme primitif repousse tout symbolisme qui implique la démiurgie, puisque le Dieu chrétien *créé* l'Univers *ex nihilo* et il ne *façonne* pas une matière préexistante<sup>31</sup>, il est certain que de nombreuses contaminations, en premier lieu avec le platonisme et le néoplatonisme, ont ouvert le chemin à l'imagerie démiurgique et au vocabulaire afférent. Par conséquent, je crois que la métaphore *fabrica mundi* peut être lue dans son sens démiurgique non seulement par voie d'inertie, comme chez Jérôme et Augustin, mais aussi à travers les réverbérations du néoplatonisme tout au long du Moyen Âge.

Dans la mesure où l'idée démiurgique est présente dans ces métaphores (et on ne peut pas nier qu'elle y soit toujours présente), l'*apport actif* d'un démiurge ou simplement de l'intellect divin se laisse percevoir, même si l'idée d'une *structure* résultée de l'action divine est simultanément saisissable<sup>32</sup>. La synonymie entre *machina* et *fabrica*, même si l'on donne à ce dernier mot le sens médiéval par excellence d'*opus fabricatum*, et pas celui d'*ars fabrica*<sup>33</sup>, ne nous porte pas uniquement vers un sens statique de la *machina*. L'accent pourrait bien tomber sur l'idée de structure et d'édifice projeté avec soin que suppose la 'fabrique'. Si, d'ailleurs, le mot a aussi le sens d'« église », nous comprenons bien qu'il s'agit même d'une structure à la fois très bien articulée et belle, et pas d'un simple échafaudage stable. Et encore, le lien avec *fabrica* au sens actif, qui, d'après Rehmann est rejeté du langage chrétien après Augustin dans l'acception de « création divine », est parfois saisissable dans l'Antiquité et sûrement le souvenir de ce sens intermédiaire ne mourra pas au Moyen Âge. De toute façon, ni *fabrica*, ni *machina* ne renvoient à une structure pure et simple, mais à une structure qui englobe l'action divine.

En plus, si la métaphore *officina poli (polica)* – qui est parallèle aux métaphores philosophiques discutées ci-dessus et serait à traduire au premier abord par « l'atelier du ciel (céleste) » – est attestée dans des contextes comparables<sup>34</sup>, je crois que nous pouvons réévaluer aussi le sens de *fabrica mundi* (qui nous retient cantonnés dans la sphère de la « grande structure stable »), en acceptant l'équivalence *fabrica = officina*

repoussée par Rehmann pour la métaphore cosmologique. Si on ajoute à cette famille de métaphores la formule *angelica officina*, ce réseau sémantique devient encore plus serré, mais aussi plus clair du point de vue qui nous intéresse. Les *angelicae officinae* semblent couvrir partiellement le sens de *policae officinae*. (Pour ma part, je crois que les *angelicae officinae* ont précédé et ont déterminé, peut-être, les *policae officinae*.) Ces deux métaphores apparaissent dans un groupe de séquences apparentées, comme nous fait voir M.-Th. d'Alverny dans son édition commentée aux *Textes inédits* d'Alain de Lille<sup>35</sup>. Les *angelicae officinae* seraient les lieux où Dieu a créé les armées des anges de feu (quoique Alain paraisse croire à une relation entre *officina* et *officium*, car l'*officium angelicum* figure, lui aussi, dans les strophes suivantes de la séquence), tandis que les *policae officinae* de l'hymne pour la fête de la Pentecôte sont plutôt les demeures célestes des Archanges Michael et Gabriel, désirées par les mortels.

Le sens d'« atelier » est plus proche, évidemment, de celui d'« action », d'« activité », que le sens de « structure ». Évidemment, il évoque mieux le Dieu démiurge. Même si le sens d'« atelier » est trop marqué, peut-être, celui de « lieu où on crée quelque chose, une essence spirituelle » est bien plausible pour les contextes que nous avons évoqués<sup>36</sup>.

On peut nous objecter que la fabrique/la machine du monde/du ciel et les officines angéliques sont des choses différentes. Pourtant on peut être sûr que pour les gens qui parlaient de ces choses-là les relations entre ces notions étaient bien fortes, et que les figures basées sur la contiguïté rapprochaient des réalités originellement différentes.

5) D'ailleurs, je suivrais dans le parcours sémantique de *machina (mundi)* non seulement des sens « artisanaux » et « architecturaux », qui renvoient à l'image d'un instrument, d'un outil employé dans la construction, plus ou moins compliqué, mais aussi un sens géométrique, plutôt sous-jacent, mais qui est bien proche de l'idée de mécanisme.

6) D'autre part, Mary Carruthers montre avec ingéniosité que *machina* ouvre sur la machine une perception bien plus généreuse<sup>37</sup>. En fait, elle nous indique une voie indirecte, mais très intelligente vers une interprétation plus aisée de la métaphore *machina mundi* en explorant les sens figurés et la symbolique de la *machina* elle-même. Car le sens ancien de *machina*, en dépit de la faiblesse de la référence technique, permettait un développement de sens figuré et métaphorique que la symbolique de la morale chrétienne, avec son arrière-plan cosmologique, n'a pas hésité à s'approprier.

Il ne faut pas forcément voir cette machine comme une structure complexe. Tout instrument avec lequel on peut mettre en mouvement des objets et qui a, à son tour, des parties mobiles, est pratiquement une *machina*. La roue de la meule, dit Isidore, est une *machina*. Encore plus important, la croix, dit Tertullien, est la *machina* du corps crucifié. Les références pauliniennes à l'édification de l'âme nous renvoient dans cette direction. Dans la littérature monastique tardive, le corps humain sera appelé ainsi, par l'analogie de type microcosme-macrocosme avec la *machina mundi*.

Donc, le sens le plus simple de la machine antique permet des transpositions significatives dans le domaine spirituel. Dans son second ouvrage sur la mémoire au Moyen Âge<sup>38</sup>, Mary Carruthers nous donne des suggestions importantes là-dessus. En cherchant pour la mécanique de l'âme des modèles de la vie réelle, elle tombe sur les sources chrétiennes concernant la *machina* spirituelle (« *Mental constructions can also be called machines...* », p. 23) : elle peut figurer la connaissance qui aide à édifier la charité, l'amour qui élève notre âme, la contemplation, l'allégorie<sup>39</sup>. Il est à remarquer que l'auteur prend comme point de départ pour toute la série des métaphores « machinales » « *the architecture trope* » de *1 Corinthiens*, 3, 10-17, où Paul se compare lui-même avec un maître architecte qui pose le fondement christique à la base de l'édifice spirituel de ses semblables. Il s'agit donc d'un cas particulier de démiurgie, qui jette une lumière particulière sur les motifs philosophiques de l'*artifex/opifex mundi* et de la *machina corporis*<sup>40</sup>. La cosmologie reçoit un nouvel apport de la part de l'édification spirituelle chrétienne. C'est ainsi que le réseau déjà serré des significations contenues dans la métaphore de la machine devient de plus en plus compliqué.

Ainsi, je crois que rien ne nous oblige à restreindre si sévèrement le sens de la métaphore *machina mundi* au Haut Moyen Âge. Le sens démiurgique est solidaire avec une représentation plutôt compliquée, de structure parfaite, d'engrenage, d'intelligence divine traduisible en action bien orientée, tandis que le sens « vague » d'instrument qui pousse et tire des fardeaux s'allie aux idées de mouvement intelligent et salutaire pour l'homme.

### ***La métaphore machina mundi chez Lucrèce***

J'ai placé de propos délibéré en guise de conclusion partielle la discussion sur le passage du 5e livre du *De rerum natura* de Lucrèce – le

point de départ du *topos* erratique qui nous préoccupe, au sujet duquel nous avons plusieurs fois affirmé qu'il est étonnant. Dans les fameux deux vers 95-96 : « ...*una dies dabit exitio, multosque per annos / sustentata ruet moles et machina mundi* » (« ...un seul jour suffira pour les détruire [les mers, les terres et le ciel] ; après s'être soutenue pendant tant d'années, s'écroulera la masse énorme de la machine qui forme notre monde » – trad. Ernout)<sup>41</sup>, on trouve déjà, *in nuce*, le vacillement fondamental du sens de l'expression à travers les siècles. Nous ne saurions pas ne pas remarquer que c'est justement personne d'autre que l'épicurien Lucrèce qui nous offre cette première attestation de l'expression qui deviendra, au Moyen Âge et même dans les hymnes médiévales, une effigie de la majesté et de l'immortalité divines. Bien plus, dans ce même passage de Lucrèce, de même que dans les hymnes, cette *machina* est conçue comme la structure ternaire du monde (*maria – terrae – caelum*)<sup>42</sup>.

On a longuement commenté ce passage, mais je crois qu'il y a encore lieu pour quelques précisions. En général, les commentateurs interprètent la métaphore dans le sens statique : Lucrèce désirerait évoquer la structure stable – ternaire – de l'Univers, qui ne saurait perdre sa cohérence qu'à la fin du temps<sup>43</sup>.

Il faut remarquer que cette expression tellement dense et tellement énigmatique comporte, dès le début, une ambiguïté sans doute fertile pour son destin futur, mais pas moins inquiétante. Baroncini soutient que chez Lucrèce la formule avait surtout une valeur poétique, et qu'elle deviendra une formule philosophique seulement avec la traduction du *Timée* par Chalcidius. L'aura pathétique du passage me paraît, en effet, évidente, mais je crois que ce pathétisme n'est redevable que partiellement à l'emportement poétique. Les exégètes ont ignoré jusqu'à présent l'ironie, voire le sarcasme polémique reconnus par ailleurs comme typiques pour le poète, mais oubliés dans ce cas particulier. L'épicurien a l'intention de donner une réplique aux cosmologies autres que celle d'Épicure. Le fait qu'il projette l'image de la *machina mundi* sur l'arrière-plan de la fin du monde doit être lu dans cette clef polémique : la fin du monde serait une nouvelle preuve de son manque de sacralité.

Le pathétisme et l'ironie sont manifestes dans le tréfonds de cette formule, dans tous ses sens possibles (elle a au moins deux), mais il est également important de souligner que, dès le début, elle portera une empreinte platonicienne et démiurgique, même s'il s'agit, chez Lucrèce, d'un platonisme « à rebours ».

Quelle est, en fait, l'intention de Lucrèce ? La métaphore peut avoir un sens pas trop précis, car nous pouvons voir en *machina* un synonyme de *moles*, " masse énorme, poids ", qui fait contraste avec l'idée pessimiste de la fragilité de l'Univers, décelable dans l'arrière-plan. Nous ne pouvons pas non plus exclure l'idée que *machina* forme une paire antonymique avec *moles*. L'élément qui définit le mécanisme qui soutient le monde consisterait dans l'alliance entre une force gigantesque, impossible d'arrêter, une masse gigantesque en mouvement, et la régularité des mouvements, l'évolution naturelle selon des principes géométriques et harmoniques. L'épicurisme repousse, bien sûr, la conception d'un Univers d'essence divine ou traversé par un souffle divin, et aussi la participation de la divinité au bon cours des astres, mais c'est justement pour cette raison que *machina* pourrait avoir un sens ironique. Dans les hymnes, et, en général, dans la littérature médiévale, *machina mundi* doit être entendue comme expression démiurgique et néoplatonicienne, mais parfois aussi, peut-être, comme une réplique donnée aussi à l'ironie de Lucrèce<sup>44</sup>.

### ***Machina mundi* dans la prose philosophique, théologique et érudite du haut Moyen Âge**

Avant de gloser en marge de quelques textes théoriques significatifs pour l'histoire de notre problème, je voudrais faire quelques précisions qui délimitent le cadre général de la discussion.

Il ne vaut plus la peine de répéter que la représentation cosmologique supposée par la métaphore *machina mundi* se trouve à l'entrecroisement de la démiurgie platonicienne et de la tradition biblique. Je rappelle pourtant l'observation fondamentale de Chenu, qui dit qu'il est simpliste de constater que le platonisme domine jusqu'à un moment donné la pensée du Moyen Âge, puisqu'il est beaucoup plus intéressant de remarquer qu'il y a un grand nombre de néoplatonismes qui vivent l'un à côté de l'autre d'une manière fertile<sup>45</sup>. Pourtant, si nous voulons introduire un critère ordonnateur dans ce labyrinthe de platonismes, nous suivons la distinction que fait Armstrong entre les deux variantes de cosmologie néoplatonicienne qui, une fois surgies à l'aube du Moyen Âge, porteront leurs fruits dans les siècles à venir : le système compliqué de sphères, comme celui de Macrobe, et celui plus simple, tel qu'on le trouve chez

Boèce<sup>46</sup>. Le texte d'Honoré d'Autun auquel je me suis arrêtée est une lecture élaborée d'un néoplatonisme plutôt « macrobien », Pierre le Mangeur donne une cosmologie un peu plus simple et plus proche du texte biblique, tandis que le court passage d'Alain de Lille est difficile à classer. Toutefois, sa terminologie et sa manière de penser sont fortement marquées par Boèce.

Dans la ligne néoplatonicienne, mais aussi dans la ligne chrétienne dérivée de l'imagerie de l'âme-temple, la représentation du cosmos comme *machina* est associée fréquemment avec l'idée de la vie, l'esprit vivifiant est un esprit ordonnateur (v. Chenu, Carruthers).

Les extensions du problème du monde-machine aboutissent à de nombreuses questions fondamentales de la pensée médiévale : 1) Est-ce que Dieu contient le monde ou bien le monde contient Dieu ? Est-ce que Dieu est la nature ? 2) Dieu est-il corporel ou pas ?

Je me bornerai délibérément aux données de la philosophie de la nature, sans entrer sur le territoire de la dialectique, que les penseurs médiévaux les plus vigoureux mettent à l'œuvre pour expliquer la relation entre Dieu et la nature.

En dépit de leur aspect très sophistiqué, même flamboyant, les textes auxquels nous nous sommes arrêtés ne dépassent pas l'esprit de l'« à-peu-près » considéré caractéristique pour la représentation médiévale de l'Univers<sup>47</sup>, ils ne proposent point une représentation plus précise. En effet, au lieu d'une transposition numérique exacte de l'image générale du cosmos, nous y trouvons un effort soutenu pour tenir ensemble des données d'origines différentes. Le résultat ne contrarie point la logique symbolique qui règne d'une façon naturelle jusqu'au XIIe siècle.

### ***Notes sur quelques textes cosmologiques médiévaux***

Pour le XIIe siècle et après, les textes foisonnent en références à la *machina mundi*. Dans les siècles plus reculés, le nom de la « machine » n'est pas si fréquent, mais son image, la représentation mécanique du monde est bien là, sous une apparence métaphorique.

J'ai suivi le profil de la machine non seulement à travers des textes d'une originalité brillante, mais aussi à travers des compilations à rôle éducatif, qui nous donnent, heureusement, la possibilité de constater

comment les problèmes de l'architecture de l'espace se posent au niveau moyen de la culture du temps.

Je présente des textes – fondateurs – du début de la période qui m'intéresse, en passant après à des textes plus tardifs, dont les sources sont plus reculées ou qui appartiennent à des auteurs qui ne font pas forcément des pas décisifs vers les changements essentiels d'après le siècle d'or. C'est pourquoi j'ai évité d'utiliser le matériel énorme qu'offrent sur la *machina mundi* les œuvres de Guillaume de Conches ou Robert Grosseteste : ils balancent de la pensée symbolique vers la pensée mathématisée et scientifique de l'avenir<sup>48</sup>.

### **Macrobe**

À propos de son *Commentaire au Songe de Scipion*, je me contente de signaler deux questions qui intéressent de près notre sujet :

En premier lieu, il faut rappeler le fait qu'il perpétue et transmettra pour le Moyen Âge le système sphérique assez compliqué (d'origine, naturellement, platonicienne), formé de la Terre, des sept orbites planétaires, et de la sphère « des étoiles fixes », dont le présumé fonctionnement nous évoque nécessairement la machine moderne. Même si les Anciens ne corrôlaient pas cette construction mentale avec le nom *machina* et avec une réalité technique précise, on ne peut pas nier que la conception macrobienne a nourri directement le mécanisme moderne et que, à travers la démiurgie platonicienne et la vision du cosmos géométrique, la conception de l'Univers-machine se fait pressentir.

En second lieu, je voudrais attirer l'attention sur le vacillement très délicat du sens de *fabrica*, le mot-paire de *machina* sur le plan métaphorique, qui est mis en valeur d'une façon significative par Macrobe. Rehmann lui-même – qui nie l'emploi métaphorique de *fabrica* = « *officina fabri* »! – reconnaît pour le passage de *Somn.*, 1, 12, 6 (« *Plato in Timaeo cum de mundanae animae fabrica loqueretur...* ») le sens démiurgique de *machina* (= « *ars fabrica* ») (p. 39), mais pas pour 1, 15, 5 (« *Diodorus, ignem esse densetae concretaeque naturae in unam curui limitis semitam discretionem mundanae fabricae coaceruante concretum...* »), où il interprète *mundanae fabricae* dans le sens « médiéval » de « *Weltenbau* » (p. 50)<sup>49</sup>.

### **Boèce**

Beaucoup de pièces en vers du bizarre opuscule impliquent, dans des formes différentes, les mêmes éléments.

Le mètre III, 9, considéré la quintessence de l'œuvre poétique et philosophique de Boèce, résumé du *Timée* platonicien (27 c-42 d), interprétée à l'aide de Proclus et témoignant, par sa fin, d'une infusion chrétienne, avance les éléments bien connus : un créateur rationnel qui règne, qui établit l'équilibre des forces contraires, qui détermine le mouvement et fixe le rythme de l'Univers par le nombre, qui établit l'harmonie des parties par rapport au tout et l'harmonie des orbites, l'âme médiatrice entre l'intellect et la matière ; une note mystique en finale : la vérité se trouve au-delà des brumes de ce monde-ci.

Le mètre II, 8 nous intéresse dans la mesure où il apporte, à part les éléments platoniciens récurrents, l'idée de l'amour, dans une image – qui n'est pas éminemment poétique – de la « machine du monde ». Elle est, cette fois-ci, l'expression même de l'Univers ordonné qui se trouve en mouvement et fonctionne selon les lois de l'équilibre. Si l'amour universel s'efface, la *machina mundi* va se gêner, s'avarier, en perdant sa cohérence. Il est très évident que Boèce ne pense pas seulement à une structure stable et belle, mais à une structure qui résulte d'un équilibre délicat entre les forces opposées et qui suppose une évolution ordonnée. S'il n'y avait que cet exemple et il serait suffisant pour soutenir la diffusion d'un sens bien dense et complexe pour la métaphore cosmologique.

En fouillant les sources du *Hortus Deliciarum* – l'ouvrage compilé par la moniale Herrade de Hohenbourg qui nous intéresse beaucoup, puisqu'il nous offre en parallèle un texte et des images –, j'ai recueilli des passages significatifs tant pour l'emploi de l'expression que pour l'idée d'un cosmos qui fonctionne comme une machine. Les images que je vais commenter plus loin suivent un code différent, mais qui nous mène à de conclusions semblables.

### **Pierre le Mangeur, Histoire Scolastique**

Au XII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Petrus Comestor nous donne l'impression d'éclectisme et atteste la passion du détail savant ; en fin de compte, il fait, lui aussi, comme tant d'autres érudits de son temps : il greffe sur les données de la *Genèse* biblique des modèles non-bibliques. Il donne pour le nom de l'Univers des équivalents de toute sorte, en suivant une

terminologie grecque et des étymologies que la modernité considère fantaisistes, mais que l'homme médiéval justifiait selon les principes des enlacements symboliques.

Ses commentaires sur la *Genèse* proposent une *machina* avec un sens métaphorique dans une posture surprenante, sur la négative. Le sens de l'expression *machina mundialis* n'est pas du tout facile à comprendre (*cap. II: de primaria mundi confusione*). Le commentateur semble penser à la virtualité que représente l'Univers non-structuré et sans parure, il l'imagine comme un squelette nu, qui n'est pas, en fait, un squelette, mais plutôt une carcasse, une vacation. Pour être vraiment le monde créé, la masse informe doit atteindre sa raison d'être et sa beauté, elle doit représenter *une plénitude*. Ensuite, elle est l'équivalent de *terra*, et plus bas, de même, elle est le synonyme de *aquae*; mais aussi de l'abîme, du chaos: c'est surtout cette immense portée de l'expression qui saute aux yeux. En fait, si on la considère comme « la-terre-avant-la-terre », elle est le chaos, en tant que « l'eau-avant-l'eau », elle est une matière non-ouvrable ! L'Univers inexistant est déjà vu, avec les yeux de celui qui vit dans le présent et regarde vers le passé. *Machina mundialis* est la virtualité de l'Univers et l'Univers lui-même. Ainsi, dans les passages que nous avons extraits, Pierre le Mangeur explique l'origine et la configuration du monde sensible, mais en insinuant comme un pressentiment du monde idéal.

Il serait beaucoup trop simpliste que d'interpréter dans ce cas la métaphore comme une figure partant seulement du sens d'« échafaudage », « *Gerüst* », etc. Elle porte une empreinte platonicienne détectable à travers la perspective démiurgique ouverte dans le contexte, tant par les expressions suggérant l'action sur une matière primordiale que par l'image d'un Dieu artisan, ingénieur, architecte qui s'appuie sur le calcul et la délibération.

Il est vrai que le cosmos-palais est bien présent, avec un vocabulaire spécifique qui décrit le firmament, mais la description comme telle pâlit face aux spéculations dialectiques que Pierre le Mangeur fait sur l'action divine. Les phases de la création (*in scientia – materialiter – essentialiter / ad presentiam vel prescientiam – ad opus materialiter – ad opus essentialiter*) sont typiques pour l'action démiurgique et incorporent dans la structure qui résulte – et qui est une *machina mundialis utilis, fructuosa et ornata* – l'action délibérée et le mouvement.

### **Honoré d'Autun, L'Image du Monde**

Chez cet érudit nous trouvons, en premier lieu, une posture inédite de la *machina mundi* : en lisant son prologue à l'*Imago Mundi* (le « Prologue du Solitaire adressé au/à Chrétien »)<sup>50</sup>, nous sommes invités à assimiler une nouvelle dichotomie à son compte : si Pierre le Mangeur employait l'expression pour nommer le monde créé, le monde sensible, Honoré d'Autun tient à lui assigner le sens de monde intelligible. Il pointe vers une référence très abstraite : *machina universitatis* est destinée aux yeux spirituels, il s'agit d'un objet pour la contemplation suprasensible, de même que le temps, dont il parle dans ces termes au début du deuxième livre. C'est une affirmation très importante, dans la mesure où elle atteste que *machina mundi* est entendue non seulement comme le produit quasi-statique, comparable à un échafaudage orné, dressé selon les lois de l'harmonie et de l'intelligence divine, mais aussi comme un principe de fonctionnement qui échappe à la vue.

« Le Solitaire » (c'est-à-dire l'auteur-même, qui drapé d'un voile de discrétion son identité en faisant allusion, paraît-il, à sa qualité de moine) affirme que le monde est ce qu'il est parce qu'il se trouve en mouvement, et, quant à sa forme, il dit qu'elle est ronde, mais à la façon de l'œuf (I, 1. *de forma mundi*). Ainsi, Honoré introduit cet ancien mytheme à côté de beaucoup d'autres éléments, surtout grecs, qui composent sa cosmologie hétéroclite.

Le 5e chapitre (*de forma terre*) du 1er livre, qui traite de l'espace, nous dévoile sa manière typique de travail : la science grecque est soutenue par des arguments et des citations tirées de l'Écriture. Le prestige de la forme sphérique s'avère inébranlable : la Terre est ronde, elle aussi. Mais elle est caractérisée aussi par des éléments anthropomorphes, de même que, dans un autre chapitre (87. *de homine*), l'homme-microcosme représente une application à l'homme de la métaphore cosmique.

Le microcosme, comme la théorie des quatre éléments, présente, elle aussi, chez Honoré d'Autun, comme elle l'était chez Pierre le Mangeur, font partie d'une véritable vulgate cosmologique. L'homme, qui est un monde plus petit, est structuré selon des principes musicaux, comme l'Univers tout entier. La ligne macrobienne n'est pas encore abandonnée.

Au sujet de cette vulgate, j'ajouterais encore quelques observations qui intéressent notre thème. Surtout la structure et le nombre des ciex peuvent nous dire quelque chose sur la forme du monde. D'origine biblique et orientale, mais avec des points de contact avec les cosmologies

grecques, le motif du firmament sur lequel presque tous parlent, comporte la suggestion géométrique par excellence : situé entre les eaux, il est lui-même eau solidifiée, verglas, ou plutôt cristal (93. *de firmamento*). Enfin, les chapitres 145-146-147 évoquent plusieurs sortes de cieux : le ciel aqueux ; le ciel spirituel, qui est le ciel des anges, des saints, du Paradis, inconnu aux hommes, le premier ciel créé avec la terre ; le ciel des cieux, habité par le Roi des anges. Même si elle est construite avec des éléments hétérogènes, cette structure est fondée toujours sur des sphères concentriques, semblablement au système de sphères de la tradition grecque. Selon la *Genèse*, la majorité des érudits dissertent de la bipartition terre – ciel (ou d’une création selon le modèle tripartite : terre – ciel – mer), mais cela ne les empêche pas de voir les sphères stratifiées et la répartition des éléments.

Mais l’image cosmologique qui est pour nous la plus importante de cet opuscule est à trouver dans le passage qui cherche à expliquer, avec naïveté, mais non sans imagination scientifique et plastique, l’opposition entre le mouvement réel des étoiles errantes, qui est contraire au mouvement de l’Univers, et leur mouvement secondaire, imprimé par le firmament qui les entraîne dans sa course (73. *de planetis*). La comparaison des étoiles avec des mouches et l’analogie de la sphère du firmament avec une roue de meule nous livrent le modèle d’une machine universelle, qui n’apparaît pas avec le nom générique, mais ne trahit pas moins, pour autant, la vision d’un Univers-machine. On ne saurait pas méconnaître l’importance du modèle du moulin, qui, semblablement à celui de l’horloge, occupe une place si spéciale en tant que métaphore de l’Univers.

Toujours vers une métaphore de l’Univers-engrenage pointe le 94e chapitre, *de axe*, où, en parlant des deux pôles du firmament sphérique (entourant la Terre qui est, elle aussi, sphérique), Honoré dit qu’ils sont liés par un axe autour duquel le firmament tourne « comme une roue » (c’est une description maladroite, mais sans équivoque, du mouvement de la *sphère* autour de son axe). Cette fois-ci, le sens de “ machine qui consiste dans une sphère/un système de sphères et qui fonctionne par des mouvements circulaires ” est bien évident et directement lié à l’idée d’Univers fonctionnel. D’ailleurs, si l’expression assez difficile du 5e chapitre, *de forma terre, meta qualitatis*, métaphore philosophique des assises de la Terre, renvoie effectivement à la « meule dormante » qui offre de la stabilité à la roue active du moulin, nous comprendrons bien

que la pensée cosmologique d'Honoré est très marquée par les images conjuguées du moulin-machine et de la sphère tournante.

**Alain de Lille, Sermon sur le thème: « Dieu est la sphère intelligible »**

Apparemment, la fameuse théorie de la sphère intelligible d'Alain de Lille<sup>51</sup> simplifie, de nouveau, le problème de la « machine du monde », qui semble être comme opposée à la sphère intelligible. Nous sommes tentés d'y reconnaître l'œuvre palpable de Dieu, le monde visible, le monde sensible. En essence, il n'est pas du tout facile de visualiser la forme de cette machine, car elle est présentée surtout d'un point de vue fonctionnel.

Le premier passage cité dans l'Annexe la présente illuminée par l'âme du monde. Donc, dans cette hypostase, elle correspondrait à la sphère rationnelle, au troisième degré que l'âme humaine monte dans son ascension vers Dieu ; elle serait le monde tant qu'il est révélé à la raison.

Dans le second passage, sa situation est plus paradoxale. La machine du monde est opposée à la sphère intelligible, comme le centre est opposé à la circonférence, par conséquent elle pourrait être la sphère la plus basse, le monde sensoriel, qui peut être assimilé à un point – en tant que centre de la divinité. Mais elle est, à la fois, la totalité des choses, c'est-à-dire l'Univers, ce que sera la « Nature », donc, le monde abstrait. P. Dronke insiste sur le fait que ce passage est décisif dans la mesure où il met en évidence un double paradoxe : celui de l'ontologie de la sphère intelligible et celui de la relation entre les sphères cosmologiques, qui se trouve désintégrée<sup>52</sup>.

Nous pouvons obtenir encore quelques précisions sur la machine du monde si nous acceptons qu'il ne peut pas y avoir de synonymie parfaite entre les trois expressions appliquées dans ce passage au monde en tant que centre de la sphère divine : Alain suggère tacitement une distinction entre l'« œuvre universelle », la « totalité des choses », et la « machine du monde ». La première serait le résultat l'action divine, la seconde – l'Univers vu comme totalité, tandis que la machine du monde en serait le principe fonctionnel.

Ce qui fait l'originalité d'Alain est qu'il donne aux sphères un sens ontologique et épistémologique plutôt qu'un sens cosmologique.

## Le langage iconographique

### *Le texte et l'image*

L'iconographie nous donne l'impression de livrer plus directement la matière du problème. Je me suis approchée d'elle en y cherchant la confirmation et l'éclaircissement de la viabilité de mon idée, là où les textes soulèvent des problèmes tellement épineux. Je ne m'attends pas à découvrir la *machina mundi* telle quelle ici non plus, mais, d'un côté, le reflet visuel de l'agencement cosmique rationnel, et de l'autre, la présence des outils et des machines avec une portée symbolique.

Je cherche les images qui développent un symbolisme fonctionnel, stylisées à la manière de l'icône. C'est pourquoi je laisse à l'écart les représentations qui tendent à devenir géographiques, bien que l'image géographique des Ve-XIII siècles soit elle-même fortement symbolique.

Il s'agit d'étudier la convergence d'un bon nombre de représentations iconographiques en une idée peut-être diffuse, mais bien présente, c'est-à-dire entreprendre une démarche parallèle à la recherche onomasiologique entreprise sur les textes. En même temps, quelques nouveaux accents s'ajouteront à l'interprétation traditionnelle et canonique des motifs de l'art médiéval représentant des parties du cosmos, des outils, des machines (comme dans une recherche sémasiologique).

Je crois que l'iconographie nous permet de toucher plus directement à l'articulation représentative de l'idée de la machine : à travers les images, on peut suivre l'agglomération des éléments, la structuration, les liens entre ces éléments-là, les significations de la sphère, le système de sphères, l'unité de mesure (soit-elle le corps humain même...). En regardant les images, les suggestions émergent parfois de très loin, d'une constitution logique et symbolique ignorée peut-être par les auteurs eux-mêmes, mais pas moins présente, pour autant, dans leur fonds spirituel. Ainsi, une foule de saints auréolés dans un cercle peut évoquer une roue énorme à l'intérieur de laquelle se trouvent d'autres roues plus petites ; le Char des Vertus et le Char des Vices ont souvent l'apparence de machines prêtes à s'envoler (ils sont plutôt aérodynamiques)... Évidemment, il faut entreprendre avec prudence ce type de lecture, pour ne pas dépasser l'horizon de connaissance et d'attente de ce monde-là.

Comme nous l'avons déjà dit, nous ne serons pas surpris de constater qu'entre les textes et les images les correspondances ne sont pas évidentes. La meilleure preuve nous en est offerte par les encyclopédies ou les

livres de prière illustrés, comme le *Hortus Deliciarum*. Quand il arrive qu'une image semble suggérer une pensée assez cohérente sur la machine du monde, le texte ne la soutient pas – même s'il se trouve dans la proximité de l'image. Le texte ne fonctionne pas comme une « légende » de l'image, surtout pas en ce qui concerne l'idée de la machine céleste. (Il est vrai qu'il y a quelques rencontres, notamment sur les passages cosmologiques de la *Genèse* et de l'*Apocalypse*, mais il est inutile de les chercher à tout prix.) En principe, la référence à la machine est implicite dans l'image, qui la recouvre dans une coquille symbolique, et explicite dans les textes, qui feignent la dévoiler par les mots, mais nous avons vu que la réalité derrière les mots est changeante. Puisque la référence à la machine n'est pas explicite, on trouvera des pistes là où on ne s'attendrait pas. C'est ce qui fait que cette source documentaire soit tellement paradoxale, surprenante, provocatrice. Cependant il arrive que nous soyons frappés de repérer tout de suite l'idée de '*machina*' à travers une image, tandis que l'expression *machina mundi* dans un texte exige de longues interprétations. On sait bien que, lorsque l'on veut offrir instantanément une idée sur quoique ce soit, la première impulsion est celle de vouloir dessiner.

Parfois des images qui semblent indifférentes à l'idée de la machine universelle si on les étudie une à une, deviennent suggestives au moment où on les contemple en série. Le *Hortus Deliciarum* nous offre de pareilles suites. Embrassées dans un regard synoptique, les quatre planches qui font la transition entre les gloses à l'Ancien Testament et celles au Nouveau Testament (« Les sacrifices de l'Ancien et du Nouveau Testament unifiés »<sup>53</sup>, « Le Christ comme Roi et Grand Prêtre entouré par les Vertus »<sup>54</sup>, « L'Arbre des Ancêtres du Christ »<sup>55</sup>, et même « La capture du Léviathan par Dieu »<sup>56</sup>) suggèrent d'une façon plus claire que considérées séparément l'idée d'agencement universel. Si les Vertus et les Vices, figures féminines sur des chars, que nous trouvons dans la proximité du calendrier du zodiaque etc., n'apparaissent dans un pareil contexte qu'une seule fois ou séparément, elles porteraient uniquement leur propre symbolisme ; au contraire, si elles apparaissent toujours dans les mêmes séries, nous sommes obligés de les imaginer nous-mêmes ensemble, dans de grandes structures.

Lorsque nous commençons à chercher la *machina mundi* dans les représentations iconographiques de ces siècles, nous ne devons pas nous attendre à voir une image de la sphère armillaire de Kepler, de même que nous n'avons pas cherché le sens de " machine qui fonctionne par sa

force propre, machine de transmission “ dans les textes. Pourtant, la question est de savoir si l’on peut obtenir de nouvelles précisions de la part des images ou quelles sont les hypostases de la *machina mundi* dévoilées par l’art plastique ? Est-ce que l’on est conduit un pas ou quelques pas plus loin par la voie de l’image ou non ? En tout cas, les procédés de l’ostension peuvent nous entraîner vers des révélations majeures.

Le fait que l’iconologie chrétienne a été déjà étudiée ne saurait pas être accepté comme un argument pour considérer qu’il est interdit d’adopter une nouvelle perspective sur ses problèmes. Il n’y a pas de problème vraiment « clos ». Si le catalogue des motifs iconologiques du haut Moyen Âge ne contient pas, jusqu’à présent, des références à la *machina* universelle, cela ne veut pas dire qu’il est impossible de décrire le matériau dont on dispose dans ces termes.

Dans une première étape, j’ai cherché des suggestions pour l’image de la *machina mundi* (c’est-à-dire des machines, des éléments de machines, des outils, des structures géométriques qui sont des abstractions d’un système mécanique) surtout dans la sculpture, et encore je n’en ai étudié qu’une partie restreinte, en principal la sculpture des églises romanes de France. Mais il est déjà évident pour moi que les enluminures sont beaucoup plus riches en cette matière. La différence survient de la différence de programme entre l’une et les autres, que les experts de l’art médiéval expliquent par une différence de public : il faut s’attendre à ce que les reliefs des cathédrales s’adressent aux foules plus ou moins éclairées, tandis que la peinture des manuscrits a un caractère plus ésotérique, étant conçue par les moines pour leurs frères d’une culture similaire<sup>57</sup>.

Puisque l’impact de l’image est immédiat, la datation compte même plus que dans le cas des textes. Mais je ne me suis pas proposé de suivre le trajet des motifs d’une région à l’autre de l’Europe, de même que je n’ai pas assumé une tâche similaire dans ma recherche sur les textes écrits. C’est certainement un travail à accomplir, que je ne trouve pas impérieux pour l’instant. Je crois qu’il est plus important de constater l’existence des idées comme telles, lorsqu’elles s’imposent à notre regard avec la force de l’évidence. D’abord, on constate, et ce n’est qu’en second lieu que l’on trouve des justifications. Quant à la chronologie, je me suis contentée de ne pas outrepasser les limites généreuses assignées au dépouillement des textes (Ve-XIIIe siècles).

### ***L'idée derrière les signes***

Il y a tout un réseau d'éléments iconographiques et de thèmes qui convergent vers l'idée de *machina mundi*.

Dans la liste des **éléments** iconographiques et architecturaux ayant un possible rapport avec l'idée de *machina mundi* on trouve côte à côte les motifs les plus simples, universaux et polysémantiques, des motifs apparemment décoratifs, des motifs spécifiques et complexes : les cercles et les cercles entrelacés ; la roue (elle est aussi un thème) ; les rosaces ; les roses ; les *oculi* ; les « dents d'engrenage » ; les « nids d'abeilles » ; la croix « écotée », parfois les arcs de toutes sortes ; la mandorle, etc.

En regardant ces éléments pseudo-décoratifs, il faut bien savoir ce que l'on cherche à travers eux, et se souvenir que, dans le cadre de la conception plastique et théologique de ces temps-là, les paradigmes des détails les plus banals avaient une signification très dense. Même si les créateurs des grandes œuvres architecturales et les peintres se concentraient, au moment de la création, sur un sujet quelconque, plus particulier, la représentation de l'arrière-plan cosmique était toujours là, sous-entendue, présente par l'intermédiaire des détails « innocents ».

On ne peut pas non plus s'arrêter à l'argument de la fonctionnalité architecturale ; une arcade, un *oculus* sont toujours, dans ce type d'architecture, plus que des simples détails utiles. Il est impossible de voir l'*oculus* polylobé de l'église Notre-Dame d'Allier / Fleuriel (France) comme une simple décoration, d'autant moins comme un simple orifice destiné à laisser passer la lumière vers l'intérieur. L'*oculus* est évidemment une spéculation sur la roue, de même que la rose. L'exemple idéal pour une rose-roue nous est offert par la grande baie de la façade nord de la Cathédrale Notre-Dame de Bâle (Suisse ; extér., XII-2-2), où, sur le pourtour il y a des personnages figurant la Roue de Fortune, thème très dense avec une portée cosmologique reconnue comme telle.

Il est impossible de croire qu'un cercle à rayons, fût-il la représentation du Soleil, ne rappelait-il pas non plus la roue, voire l'engrenage fait pour se mouvoir. Quant au cercle même, il y a des cercles décoratifs, mais il y a aussi des cercles qui sont sujets à une méditation sur l'ordre cosmique.

En général, même dans la sculpture, si la présence de la machine n'est pas immédiatement évidente, la roue, comme le cercle occupent une place accablante, qui trahit une pensée cohérente là-dessus et qui date depuis toujours (sûrement dès le début de la période qui nous préoccupe).

Notamment les rosaces, fleurs-roues par excellence, ne nous laissent pas de doute des intentions des constructeurs des cathédrales de communiquer un message centré sur l'harmonie des sphères. Le portail sud de la tour-porche de l'Abbaye St.-Pierre de Moissac (France, Tarn-et-Garonne, XIIe s.), illustrant la vision de l'Apocalypse avec les vingt-quatre vieillards, qui ont ici les regards fixés sur le Christ nimbé dans sa mandorle, est entièrement construit sur cette idée (comme le sont, d'ailleurs, maints portails semblables)<sup>58</sup>.

(Sur la mandorle elle-même, l'élément le plus complexe et le plus spécifique, qui inspire au plus haut degré la méditation sur la *machina mundi*, nous allons présenter une argumentation plus loin, à propos du thème de la *Maiestas* divine.)

La question la plus délicate est de pouvoir décider si la suggestion d'une certaine machine existe comme telle ou s'il s'agit seulement d'une suggestion de l'ordre et de l'équilibre cosmiques, présente partout dans l'art archaïque. Si l'histoire de la technique n'admet pas l'existence de la machine de transmission à mouvement continu de type engrenage pour le haut Moyen Âge, nous ne pouvons pas l'identifier comme une structure précise au-delà de ces formes simples et essentielles. Au niveau des éléments premiers nous avons à faire certainement avec des structures basées sur le cercle qui tendent à exprimer l'équilibre, le mouvement ordonné, le bon fonctionnement de l'Univers, et l'harmonie des sphères célestes.

Au niveau supérieur des **thèmes**, la sélection est plus compliquée et exige un effort critique considérablement plus grand. J'introduirais dans ce tableau des articles venant de directions différentes : l'arbre de Jessé ; le labyrinthe ; la *Maiestas* ; les signes du Zodiaque, les emblèmes des saisons ; la ruche<sup>59</sup> ; le puits ; le globe tenu par le Christ, par Dieu, par des saints, par des empereurs ; toute représentation ayant rapport avec l'astronomie, la géométrie, l'architecture, les arts libéraux (leurs personnifications féminines, leurs représentants masculins, des instruments-outils qui leur servent d'emblèmes ; la balance, le compas ; le cadran solaire, l'astrolabe ; les figures géométriques, les astres, les représentations diverses du monde<sup>60</sup>) ; toutes sortes d'hypostases particulières de la roue (la roue des séraphins, la Roue de Fortune...) ; les quatre éléments ; toute la gamme des outils : fléau, marteau, cuve, houe, faucille, tonneau, bâton, hache – dans les « travaux » ; et dans les scènes de construction : équerre, fil à plomb, toutes sortes d'échafaudages, poulies, grues, palans ; les détails d'architecture ; la pince du maréchal-ferrant, le fer à cheval, l'enclume ;

les tenailles ; la quenouille ; l'échelle ; les instruments de torture, les armes : roue de torture, roue accrochée à un poteau, soufflet, fouet<sup>61</sup> ; les voitures : les chars, les navires, les rames ; les instruments de pêche : la ligne, le filet ; les « machines » les plus proches du sens moderne : le presseoir, le moulin... ; les instruments musicaux, qui ont, eux aussi, une portée cosmologique, en marquant le rythme universel...

Au premier abord, il semblerait que tous ces thèmes sont trop disparates, mais chaque domaine est lié sous un aspect particulier au problème de la *machina mundi*. Je ne ferai ici que présenter quelques cas et le raisonnement qui lie le tout en un ensemble.

Un arbre de Jessé, par exemple, peut insister sur l'enlacement des générations de la race de Jésus d'une telle manière que l'idée de lien organique se trouve dans la proximité de l'idée de structure inextricable et fonctionnelle, comme la machine elle-même l'est. Ainsi, le sculpteur de la façade ouest de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, insiste sur le nœud : Jessé est comme noué dans l'arbre, la congénérarité étroite des devanciers mortels du Christ est la matérialisation d'un plan très bien dressé par la Providence.

Décidément, la bataille des Vertus et des Vices a une portée cosmologique (je ne suis pas la première à l'observer) et, en plus, elle comporte à chaque fois des représentations élancées, la suggestion du mouvement doublée par la suggestion de l'agencement, soulignées toutes les deux par la présence des chars des Vertus et des Vices. Elle occupe souvent une place privilégiée dans le voisinage d'une mandorle, devant un Christ qui couronne les Vertus<sup>62</sup>.

Le globe tenu par des personnages divins n'est que la perpétuation du motif simple, familier et universel de la sphère et n'implique pas forcément l'idée d'un « mécanisme » quelconque. Mais si nous tenons compte des contextes où il apparaît, de sa survie à travers des siècles où les Pères repoussent la sphéricité de la Terre, et des accents particuliers qu'il comporte dans tel ou tel cas, nous comprendrons bien qu'il soit étroitement lié à l'idée de la *machina mundi*. L'ensemble iconographique du Baptistère St.-Jean-Baptiste de Poitiers nous en offre un excellent exemple, d'autant plus que le motif du globe est repris dans des périodes successives (XIIe-XIIIe siècles), comme en écho. L'empereur Constantin y tient le globe qui est petit comme une balle dans un geste d'ostension, mais un autre chevalier couronné de la même fresque (empereur ?) tient, lui aussi, un

globe-balle similaire. Nous pouvons supposer que d'autres chevaliers de la même fresque, aujourd'hui effacés, faisaient le même geste. Il s'agit d'un symbole du pouvoir sur la Terre de forme sphérique, sujette à être conquise par la guerre et la politique, mais lorsqu'un globe-balle semblable se trouve dans la main du Christ, à part le symbolisme du pouvoir universel, l'idée d'un cosmos sphérique nous est également imposée. Les deux types de sphères s'étaient l'un l'autre, et de cette mutualité c'est l'idée de l'universalité et de la pluralité des sphères qui se détache. Lorsque c'est un saint qui n'a rien à voir avec le politique qui tient comme attribut une sphère, l'ambiguïté fertile de ce signe s'intensifie. (St. Michel tient, lui aussi, un globe – timbré d'une croix<sup>63</sup>.)

Une longue discussion comporte les images de la *Maiestas*<sup>64</sup>. La représentation surabondante de la Majesté divine (du Christ, en principal, mais aussi du Dieu le Père et de Marie) est peut-être la plus cohérente, la plus riche en suggestions concernant la structure ordonnée et le fonctionnement de l'Univers. La typologie des mandorles entourant le profil divin est si vaste, qu'elle atteste une méditation profonde et suivie sur la relation entre Dieu et le cosmos. Il est vrai que la *machina* universelle n'en ressort pas instantanément, mais elle n'est pas loin non plus de cette structure symbolique complexe. L'allusion à la totalité de l'Univers qui se plie en hommage devant Dieu et se manifeste comme Univers ordonné en son honneur dans les mandorles, correspond, d'ailleurs, à la présence de la *machina mundi* dans les invocations vers Dieu Tout-Puissant dans les hymnes<sup>65</sup>.

La variété des mandorles nous impose une hiérarchie et des nuances. Disons que la mandorle double et la mandorle ronde sont plus proches de l'image mentale de la roue et de l'engin que l'amande et la mandorle quadrilobée. En même temps, la mandorle soi-disant ornée, avec une marge double, triple, multiple, perlée, festonnée, ondulée, ornée de nuées en ondulations, de chevrons ou d'un décor géométrique, est aussi plus proche de la représentation de la *machina* qu'une mandorle simple.

Au premier abord, le rôle de cette forme qui est une approximation du cercle est celui de souligner, comme une aura, la sacralité divine. En second lieu, elle paraît un ornement nécessaire, car la beauté est, elle aussi, l'attribut et la forme de manifestation du divin. L'effort des iconographes pour enrichir l'ornementation a une nature fallacieuse, il peut nous dissimuler le fondement du beau, qui est essentiellement idéal : c'est une relation serrée et pleine de tension entre les parties de l'Univers (cieux, cieux et terre, cieux, terre, mer), qui est indiquée par l'enlacement

pseudo-ornemental des contours superposés. La présence du Soleil et de la Lune d'un côté et de l'autre du Christ, les nuées et les ondulations représentant l'eau primordiale sous ses pieds, le globe décoré comme coussin sur lequel il siège, les étoiles éparpillées dans les plis de la mandorle<sup>66</sup> tendent à expliciter les significations cosmologiques de la *Maiestas*. Lorsque la mandorle a la forme d'un œuf, la portée cosmologique de cette forme ressort avec une grande force.

Si, en plus, on étudie les mandorles dans leur contexte iconographique, la réunion des thèmes cosmologiques sera d'autant plus claire, puisqu'elles s'associent, sur les façades ouest des églises ou ailleurs, à la Bataille des Vertus et des Vices, au Zodiaque, au tableau des saisons... Parfois les mandorles sont entourées de cercles dans un cadre architectural voûté, ce qui souligne une méditation sur la roue et les sphères harmonisée sur plusieurs plans<sup>67</sup>. Le jeu entre la mandorle, les nimbes et d'autres cercles est très commun<sup>68</sup>.

Je dois revenir à ce point à la hiérarchie fonctionnelle des thèmes. Il y a des motifs (thèmes) qui sont plus proches que les autres de l'idée de la *machina*. Entre les outils, un simple marteau, par exemple, peut évoquer dans le langage symbolique de l'art roman toute la technique de la construction, mais une poulie est déjà beaucoup plus que cela : elle correspond à ce que les anciens comprenaient par une *machina* (v. plus haut, p. 12 et *passim*), c'est-à-dire tout instrument à tirer et à pousser, et encore elle suggère plus que le simple outil, elle suggère l'engrenage.

Si au même marteau s'ajoute une équerre dans une scène de construction, nous nous approchons aussi de la *machina*, car au simple outil s'ajoute l'idée de calcul et de délibération, qui étayent le champ sémantique du mécanisme cosmique. Si, en plus, une suggestion de musique intervient, comme on voit sur un chapiteau de l'Abbatiale S-te-Foy d'Aveyron / Conques<sup>69</sup>, où auprès des moines bâtisseurs un autre moine souffle dans le cor, on a les éléments symboliques d'une architecture cosmique dont les proportions sont réglées par la musique.

Pourtant, il est évident que la sphère n'est pas une machine, ni l'arbre, ni la mandorle, et beaucoup d'autres éléments iconographiques évoquant l'ordre cosmologique ne le sont pas non plus. Peu importe que le message iconologique premier de ces images soit tout autre ; l'idée de géométrie en mouvement, d'agencement y est implicite. Le défilement abstrait des noms des articles et des motifs iconographiques peut bien ne nous rien dire sur la machine, ce qui nous en parle c'est l'impression visuelle telle quelle. Toutefois, nous sommes sûrs que le monde auquel nous faisons

référence n'employait pas inconsciemment de simples motifs décoratifs ou des symboles univoques.

### ***Une nouvelle interprétation de trois motifs iconographiques anciens***<sup>70</sup>

Parfois l'élément iconographique « banal », discret est détaché de sa place de module dans une structure et devient objet d'un geste d'ostension. À ce moment-là, l'expression implicite de l'idée tend à devenir explicite et on ne peut plus refuser le droit de cité à une pensée systémique autour de l'Univers-machine. Cette métamorphose se produit soit dans le cas d'un élément simple (outil, partie d'un engrenage, objet doué d'une fonctionnalité quelconque), soit quand il s'agit d'une véritable machine, fût-elle une machine dans le sens où le monde ancien la comprenait.

Il faut dire que les « cas d'ostension » que je vais présenter ici ne sont évidemment pas des motifs isolés, mais ils sont consacrés dans l'iconographie chrétienne et on peut les interpréter, premièrement, à travers leur signification canonique. Pourtant, cette interprétation canonique n'exclut pas une lecture à travers la problématique de la « machine », car les symboles développés au sein de la tradition biblique sont, comme tous les symboles authentiques, des symboles ouverts, plurivalents. J'ai sélectionné certaines images et pas d'autres de la même série un peu au hasard, mais aussi parce qu'elles sont des chefs d'œuvre dans leur genre et parce qu'elles témoignent d'une attention toute spéciale sur la « machine » ou sur ses parties.

Comme représentative pour la métamorphose d'un élément simple j'évoquerais **la pierre meulière roulée dans un champ désert par l'ange, image de l'Apocalypse de Reichenau**<sup>71</sup> (18, 21), dont le mysticisme profond vient de la parfaite simplicité d'une composition étrange, qui dépasse, en quelque sorte, j'ose dire, le cadre strict du texte biblique<sup>72</sup>. Dans le texte, il est question de la punition de Babylone, préfigurée dans l'Apocalypse par l'action d'un ange qui jette dans l'eau une grande pierre : « Alors un ange puissant saisit une pierre / comme une lourde meule / et la précipita dans la mer en disant : / Avec la même violence sera précipitée Babylone, la grande cité. / On ne la retrouvera plus » (TOB, 1988).

Je voudrais faire remarquer deux faits importants : l'ange apocalyptique est un ange « puissant » (« ἰσχυρός », « fortis »), et il ne jette pas dans la mer une pierre meulière, mais une pierre « comme une lourde meule »

(« ὡς μύλινον μέγαν », « *quasi molarem magnum* »). L'ange du manuscrit de Reichenau est menaçant, mais plutôt mélancolique que furieux, et il fait rouler une véritable pierre meulière. L'artiste enlumineur a certainement éprouvé le besoin de donner au texte une interprétation plus marquée, en prenant pour la réalité ce que n'était qu'un élément de comparaison.

La mélancolie de l'ange, le fait qu'il traverse tout seul le champ solitaire au bord de la mer met en évidence le sentiment cosmologique qui émane de l'image. La pierre, qui est ronde autour de son axe (ici absent), tout comme la Terre ou comme l'Univers formé de sphères concentriques, et qui n'est, à la fois, que la partie banale de l'engrenage du moulin dont elle se trouve maintenant détachée, représente le centre symbolique de l'image. Elle devrait être l'image de Babylone, mais en ce cas Babylone est le monde entier. C'est sur cette pierre que tombe le regard, c'est elle qui recèle « la pesanteur » et « la grâce » du message. Une partie d'une machine est devenue tellement importante qu'elle soutient tout le mystère et toute la force d'une expression cosmologique. On oublie qu'il s'agit d'un instrument de punition, et on la voit comme une effigie cosmique. D'autre part, en tant que partie prélevée d'un tout, la pierre meulière déclenche un mécanisme de synecdoque et nous fait penser au tout : si une pierre meulière est roulée par un ange sur un champ désert, où est, en fin de compte, la meule elle-même ? Quel est le sens du mouvement « angélique », au-delà de la menace qu'il va proférer ? En même temps, ce que l'ange accomplit sur ce parcours n'est pas seulement une action transitoire, c'est aussi une action à effet intrinsèque : c'est que le monde – fût-il un monde qui attend sa juste fin – tourne pendant que la pierre est dirigée vers quelque chose d'extérieur au cadre de l'image. Si l'ange est l'agent de ce roulement, qui est l'agent qui met en mouvement le moulin lui-même, le tout ? Si la pierre figure l'Univers sphérique, qu'est-ce que le moulin pourrait-il figurer, lui qui n'a même pas un contour visible ?

Quant à l'ostension de la machine elle-même, **le pressoir mystique de l'*Hortus Deliciarum*** en offre un exemple parfait<sup>73</sup>. Il n'y s'agit pas d'une transposition abstraite de l'ordre universel dans des figures géométriques comme les cercles concentriques (quoique huit vignettes-cercles aux anges bordent la bande circulaire qui entoure la scène, signifiant la grosse muraille protectrice entourant la vigne). Une machine bien concrète, mais qui dégage un symbolisme mystique somptueux, occupe tout l'espace visuel. Si nous nous approchons de cette image en

attendant y découvrir quelque chose comme une sphère armillaire ou un mécanisme d'horloge, nous aurons de la peine à comprendre que la machine est pourtant là. Nous sommes habitués à décrypter cette image selon un code symbolique très strict. Il s'agit en premier lieu d'une image de l'Eucharistie (vue à travers la prophétie qui parle du pressoir de la colère de Dieu – *Is. 63, 3, Apoc. 19, 15*) et d'une allégorie de l'Église, pourtant l'idée d'un mécanisme géant qui accomplit la transmutation, animé par la présence du Christ, est bien présente, quoique secondaire, peut-être. L'artiste a longuement insisté sur le pressoir lui-même, dans ses détails et sa force, de même que le peintre de la pierre roulée par l'ange insiste sur la simplicité de l'objet.

Il nous arrive de contempler une image bien plus simple sans nous apercevoir que nous avons sous les yeux une « machine », cette fois-ci à cause de sa simplicité même. C'est encore le *Hortus Deliciarum* qui nous en offre un exemple (maintenant pour le sens métaphorique de *machina*, et pas pour la métaphore *machina mundi*). Une **grande pêche à la ligne**<sup>74</sup>, où l'hameçon est la croix du Christ, le pêcheur est Dieu, la ligne est formée par une enfilade de patriarches et prophètes, le poisson est le Léviathan (*Job, 41, Ézéch., 29, 4-6 et similes*), la mer est la mer du siècle, et l'appât est le Christ, nous révèle une machine de la purification. Comme Mary Carruthers le remarquait, dans ses commentaires aux Pères, le fait que la croix soit regardée comme un instrument de rédemption qui pourrait passer pour une *machina* vivifiante n'a rien d'étonnant pour les croyants des premiers siècles ; d'autant plus proche de cette idée est la ligne terminée par une croix, qui s'oppose à la résistance du monstre marin tueur avec une force augmentée par la force du pêcheur-Dieu et à l'aide du fil composé de prophètes<sup>75</sup>.

Dans ces deux derniers cas, il ne s'agit évidemment pas de transposer dans une forme graphique abstraite des conceptions sur la nature et l'évolution du cosmos, mais d'élever au rang cosmique les transmutations invisibles qui s'accomplissent dans l'homme par la grâce divine. Toutes les trois images font partie de la catégorie de celles qui réinterprètent la symbolique de l'objet (elles sont des « gloses sémasiologiques »), à la différence, disons, des grandes compositions cosmologiques des portails et des voûtes, où l'idée est à extraire d'un contexte symbolique (par une démarche du type « onomasiologique »).

## Conclusions

On peut nous reprocher le fait d'avoir cherché quelque chose dont l'existence s'avère impalpable et impossible de démontrer par des moyens « mathématiques ». En tout cas, dans ce type de recherche il paraît impossible de dépasser le niveau d'une certaine subjectivité, car il s'agit toujours d'interpréter des faits qui ne sont jamais expliqués en clair pendant de longs siècles. Mais y a-t-il quelque chose qui nous défend d'étudier un spectre, un fantôme, une virtualité ?

J'ai essayé d'articuler dans une même syntaxe herméneutique l'exégèse des textes et l'interprétation imagologique (ce que, à mon savoir, n'a pas encore été entrepris) en supposant qu'on pourrait s'approcher de la vérité de ce « fantôme ».

Je trouve un point d'appui justement dans le sens vague de *machina* en latin, que les sceptiques interprétaient à la défaveur d'une vision cosmologique « avancée ».

Quoique je retiens comme importante l'affirmation que le sens antique et médiéval de la *machina* n'a rien à voir avec l'idée de la machine de transmission dans le sens moderne, je dois observer que le sens de corps organiquement lié et le sens de fonctionnement régulier sont présents à la fois dans la *machina* concrète et dans la métaphore cosmologique d'avant la Renaissance. Et ceux-ci sont des éléments suffisants pour dépasser l'idée que l'image d'un échafaudage statique soit prévalent dans la métaphore médiévale.

Ainsi, la métaphore philosophique médiévale, sans contrarier les sens vagues, nombreux, mais limités de la référence technique, renvoie à un Univers *ordonné* et *fonctionnel*, qui se trouve *en mouvement*. Celui-ci est l'expression d'une raison ordonnatrice (incarquée dans le Dieu créateur des chrétiens, naturellement, mais le souvenir de la problématique platonicienne et néoplatonicienne de l'idée et du Démiurge n'y est pas du tout épuisé), qui se manifeste soit dans sa vivacité – car l'Univers est comme un être animé, soit dans sa précision parfaite, – car il est « géométrie en mouvement »<sup>76</sup>. S'il ne l'était pas, il serait le chaos ou un Univers pas encore créé ou un Univers mort. C'est ici qu'il faut chercher les amorces des conceptions modernes sur la mécanique universelle : j'insiste sur le fait que la *fonctionnalité* de la machine du monde est solidaire avec l'idée de *mouvement*, qui aux yeux de bien des chercheurs est une acquisition plus récente, apportée par la Renaissance, la

perspective moderne sur la machine et les changements intervenus dans la philosophie de la Nature<sup>77</sup>.

Mais tout ce que l'on a dit ici n'empêche pas que la métaphore ait encore d'autres sens. Le sens de structure *accomplie* témoignant de la perfection divine est, lui aussi, une réalité. Ce sont justement la mobilité, le polymorphisme et le mystère de la métaphore qui lui confèrent sa force.

D'un autre côté, je partage l'opinion de Baroncini selon laquelle les sens d'"astuce", "intelligence", voire "machination" englobés dans l'aire sémantique de *machina* μηχανή précèdent et même expliquent celui de "machine", en me détachant de ceux qui considèrent que la ligne de l'astuce s'est développée comme un sens figuré de la fonctionnalité de l'objet. (En cela, Baroncini reprend, d'ailleurs, l'ordre de développement sémantique établi par les anciens lexicographes – Stephanus, 1831, pour le grec, Forcellini, 1827, pour le latin). Le plus souvent, même lorsque la métaphore *machina mundi* a un sens statique, l'idée d'action divine intelligente dont témoigne le résultat accompli est sous-entendue.

S'il est vrai que ni les textes, ni les images n'établissent un rapport explicite entre la référence technique de *machina* ancienne et la théorie des sphères célestes, pourtant elles coexistent, ayant en commun justement les idées d'ordre, de fonctionnement et de mouvement dirigé par l'intelligence divine, et elles sont prédestinées à se rencontrer.

Ce sont le pessimisme de l'histoire de la technique et les recherches philologiques antérieures qui ont le mérite incontestable d'avoir attiré l'attention sur la nécessité d'éclairer *le principe de fonctionnement mécanique* qui constitue la référence de la métaphore philosophique *machina mundi* à un certain moment de l'histoire de la pensée. Cependant je veux faire observer, à mon tour, que c'est peut-être l'évolution des idées philosophiques pendant l'Antiquité et le Moyen Âge qui a déterminé *l'identification du principe de fonctionnement* de la machine caractéristique pour une certaine période de ce long intervalle et qui a forcé *le progrès dans la compréhension du mécanisme*. Ce renversement de perspective nous offre, en essence, la clef du problème.

Enfin, pour revenir au point de départ, je suis d'avis que la position de l'hymne n'est pas aussi marginale qu'il peut paraître par rapport aux ouvrages théoriques médiévaux. Elle a le mérite qu'on ne peut pas ignorer de bien distribuer les accents dans la masse gigantesque des informations

concernant ce problème épineux et de renforcer – avec grâce pourtant – les lignes hésitantes d’une tradition trop riche pour ne pas succomber sous le poids des variantes d’interprétation. Je suis en mesure de répondre ici à l’interrogation – il est vrai, plutôt rhétorique – que je formulais dans les prémisses de mon exposé (p. 2) : ce n’est qu’après avoir digéré toute la complexité des implications philosophiques et religieuses du problème de la *machina mundi* que son image dans les hymnes a atteint une apparente simplicité. Semblablement à l’iconographie, l’hymne éclaire à *travers le contexte symbolique* des aspects de l’idée autrement difficilement saisissables.

Il est évident que nous sommes encore loin d’épuiser toutes les extensions du thème de la *machina mundi* dans le Moyen Âge. Le nombre des documents inexplorés semble énorme, les directions de recherche plus abondantes que l’on ne l’aurait crû. J’ai ignoré ici complètement les problèmes de l’astronomie et de l’astrologie, dont le rôle en cette matière a été décisif. Nous avons exploré la convergence de la « machine » et la sphère, mais nous avons entièrement laissé de côté le trajet « machine »-« machinerie », qui pourrait nous offrir des surprises. Je n’ai fait que suggérer quelques pistes à suivre dans l’exégèse iconologique, mais avec cela je n’ai parcouru que quelques pas sur un très long chemin. Les textes à lire sont, eux aussi, beaucoup plus divers. Mais ce qui était très important pour une première étape était de présenter la possibilité d’aborder sur des plans différents et pas forcément parallèles une question qui ne saurait pas avoir de solution unilatérale.

## ANNEXE I

### Quelques passages cités des textes cosmologiques médiévaux

#### I.

Macrobe, *In Somnium Scipionis (Commentaire au Songe de Scipion)*, éd. Mireille ARMISEN-MARCHETTI, Les Belles Lettres, Paris, 2001)

I, 12, 5-10

« 5. Illinc ergo, id est a confinio quo se zodiacus lacteusque contingunt, anima descendens a tereti, quae sola forma diuina est, in conum defluendo producitur, sicut a puncto nascitur linea et in longum ex indiuiduo procedit, ibique a puncto suo, quod est monas, uenit in dyadem, quae est prima protractio. 6. Et haec est essentia quam indiuiduam eandemque diuiduam Plato in *Timaeo*, cum de mundanae animae fabrica loqueretur, expressit. Animae enim, sicut mundi, ita et hominis unius, modo diuisionis reperiuntur ignarae, si diuinae naturae simplicitas cogitetur, modo capaces, cum illa per mundi, haec per hominis membra diffunditur.

7. Anima ergo, cum trahitur ad corpus, in hac prima sui productione siluestrem tumultum, id est ὕλην influentem sibi, incipit experiri... »

« 5. Donc, de là, c'est-à-dire à partir de l'intersection entre le zodiaque et la Voie Lactée, l'âme qui descend passe en s'allongeant de la forme ronde, la seule divine, à la forme conique, de la même façon que la ligne naît du point et passe de l'indivisible à la longueur ; et ici, à partir de ce qui est pour elle le point, la monade, elle devient dyade, ce qui représente la première extension. 6. Telle est l'essence que Platon a qualifiée à la fois d'indivisible et de divisée, lorsqu'il parle dans le *Timée* de la fabrication de l'Âme du Monde. Car les âmes, celle de l'individu comme celle du monde, tantôt apparaîtront ignorantes de la division, si l'on envisage la simplicité de la nature divine, tantôt s'en révéleront capables, en se répandant l'une dans les membres du monde, l'autre dans ceux de l'individu. 7. Lorsque donc l'âme est entraînée vers le corps, elle commence dans cette première prolongation d'elle-même à éprouver le désordre de la matière, c'est-à-dire l'afflux en elle de la ὕλη... »

II.

Boèce, *De consolatione Philosophiae (La Consolation de Philosophie,*  
trad. du latin par J.-Y. GUILLAUMIN [selon le texte établi par W. Weinberger,  
1934], Les Belles Lettres, Paris, 2002)

II, *Metrum 8*

« <i>Quod mundus stabili fide</i>	1
<i>concordes uariat uices,</i>	
<i>quod pugnancia semina</i>	
<i>foedus perpetuum tenent,</i>	
<i>quod Phoebus roseum diem</i>	5
<i>curru prouehit aureo,</i>	
<i>ut, quas duxerit Hesperos,</i>	
<i>Phoebe noctibus imperet,</i>	
<i>ut fluctus auidum mare</i>	
<i>certo fine coherceat,</i>	10
<i>ne terris liceat uagis</i>	
<i>latos tendere terminos,</i>	
<i>hanc rerum seriem ligat</i>	
<i>terras ac pelagus regens</i>	
<i>et caelo imperitans amor.</i>	15
<i>Hic si frena remiserit,</i>	
<i>quicquid nunc amat inuicem,</i>	
<i>bellum continuo geret</i>	
<i>et, quam nunc socia fide</i>	
<i>pulchris motibus incitant,</i>	20
<i>certent soluere machinam.</i>	
<i>Hic sancto populos quoque</i>	
<i>iunctos foedere continet,</i>	
<i>hic et coniugii sacrum</i>	
<i>castis nectit amoribus,</i>	25
<i>hic fidis etiam sua</i>	
<i>dictat iura sodalibus.</i>	
<i>O felix hominum genus,</i>	
<i>si uestros animos amor,</i>	
<i>quo caelum regitur, regat !»</i>	30

**« L'amour qui gouverne le monde**

Le monde solidement stable	1
Dans l'harmonie change et varie ;	
Ses éléments, quand ils s'affrontent,	
Maintiennent le pacte éternel ;	
Phébus amène le jour rose	5
Sur le char d'or où il s'avance,	
Pour qu'aux nuits qu'amène Hespéros	
Phébé puisse imposer sa loi ;	
Ses vagues, la mer insatiable	
Les garde en des limites fixes,	10
La terre ne peut déplacer	
Ni étendre ses propres bornes ;	
Ce qui fait la liaison du monde,	
Qui gouverne la terre et la mer	
Et commande au ciel, c'est l'amour.	15
Vient-il à relâcher les rênes,	
Tout ce qui s'aime maintenant	
Passera de suite à la guerre ;	
Le mécanisme cohérent	
Aujourd'hui mû dans l'harmonie,	20
Tout se battra pour le dissoudre.	
C'est lui qui des peuples aussi	
Maintient l'union, d'un pacte saint,	
Lui qui consacre le mariage	
Dans les nœuds chastes de l'amour,	25
Lui encore à l'ami fidèle	
Qui vient dicter sa propre loi.	
Ô le bonheur du genre humain,	
Si vos esprits sont gouvernés	
Par l'amour qui régit le ciel ! »	30

**III, Metrum 9**

<i>« O qui perpetua mundum ratione gubernas,</i>	1
<i>terrarum caelique sator, qui tempus ab aeuo</i>	

*ire iubens stabilisque manens das cuncta moueri,  
 quem non externae pepulerunt fingere causae  
 materiae fluitantis opus, uerum insita summi* 5  
*forma boni liuore carens, tu cuncta superno  
 ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimus ipse  
 mundum mente gerens similique in imagine formans  
 perfectasque iubens perfectum absoluere partes.  
 Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis,* 10  
*arida conueniant liquidis, ne purior ignis  
 euolet aut mersas deducant pondera terras.  
 Tu triplicis mediam naturae cuncta mouentem  
 conectens animam per consona membra resolui;  
 quae cum secta duos motum glomerauit in orbis,* 15  
*in semet reditura meat mentemque profundam  
 circuit et simili conuertit imagine caelum.  
 Tu causis animas paribus uitasque minores  
 prouehis et leuibis sublimes curribus aptans  
 in caelum terramque seris, quas lege benigna* 20  
*ad te conuersas reduci facis igne reuerti.  
 Da, pater, augustam menti conscendere sedem,  
 da fontem lustrare boni, da luce reperta  
 in te conspicuos animi defigere uisus.  
 Dissice terrenae nebulas et pondera molis* 25  
*atque tuo splendore mica; tu namque serenum,  
 tu requies tranquilla piis, te cernere finis,  
 principium, uector, dux, semita, terminus idem.»*

« Toi qui gouvernes le monde selon un ordre perpétuel, 1  
 Auteur de la terre et du ciel, qui de l'éternité  
 Fais procéder le temps, toi qui, immuable, donnes à toutes choses  
 le mouvement,  
 Nulle cause extérieure ne t'a contraint à façonner  
 Ta création à la matière instable, mais, implantée en ta nature,  
 5

L'idée du souverain bien, exempte de jalousie. C'est toi  
Qui tires toutes choses d'un modèle céleste, et ta toute beauté  
Porte dans son esprit le monde et sa beauté, le forme à ton image  
Et, une fois parfait, lui fait porter ses parties à l'achèvement de la  
perfection.

C'est toi qui établis entre les éléments des liaisons numériques,  
permettant l'harmonie 10

Du froid avec la flamme, du sec et du liquide, empêchant que  
trop pur  
Le feu ne s'évapore, ou que la terre ne soit entraînée par son poids  
et engloutie.

L'âme à la triple nature, au milieu de l'univers qu'elle anime,  
C'est toi qui lui donnes sa liaison interne en la distribuant en parties  
harmonieuses ;

Et ainsi divisée, après avoir rassemblé son mouvement sur deux  
cercles, 15

Elle se meut pour faire retour sur elle-même et enveloppe  
L'intelligence profonde, et fait tourner le ciel sur le même modèle.  
C'est toi qui, des mêmes causes, fais sortir les âmes et les vies  
inférieures,

Et, les attachant là-haut à des chars légers,  
Les sèmes au ciel et sur la terre, puis, par une loi bienveillante,  
20

Les fais retourner vers toi et revenir, attirés par le feu.  
Donne, Père, à l'esprit de s'élever jusqu'à l'auguste séjour,  
De voir la source du bien, de retrouver la lumière  
Et de te contempler en toute clarté avec les yeux de l'âme.  
Disperse les nuées et les pesanteurs de la masse terrestre  
25

Et fais éclater ta splendeur ; car c'est toi le ciel serein,  
C'est toi le repos et la paix des justes ; leur but est de te voir,  
Toi qui es en même temps le principe, le conducteur et le guide,  
le sentier et le terme. »

IV.

**Pierre le Mangeur, *Historia Scholastica***

***in Genesim cap. I-XII in hexaemeron*** (mis en réseau par Hans ZIMMERMANN, d'après la *Patrologie Latine* de MIGNÉ, vol. 198, Paris, 1855 – <http://12koerbe.de/hanumans/hist-sch.htm>)

*cap. I: de creatione empirei et quatuor elementorum*

*in principio erat uerbum / et uerbum erat principium / in quo et per quod pater creauit mundum. / mundus quatuor modis dicitur / quandoque empireum celum mundus dicitur propter sui munditiam / quandoque sensibilis mundus qui a Grecis pan a Latinis omne dictus est / quia philosophus empireum non cognouit / quandoque sola regio sublunaris / quia hec sola animantia nobis nota habet / de qua princeps huius mundi eicitur foras / quandoque homo mundus dicitur / quia in se totius mundi imaginem representat / unde a domino homo omnis creatura dictus est et Grecus hominem microcosmum / id est minorem mundum uocat.*

*empireum autem et sensibilem mundum et sublunarem regionem creauit Deus / id est de nihilo fecit / hominem uero creauit / id est plasmavit.*

*de creatione ergo illorum trium inquit legislator / in principio creauit Deus celum et terram / id est continens et contentum / id est celum empireum et angelicam naturam. / terram uero materiam omnium corporum / id est quatuor elementa / id est mundum sensibilem ex his constantem. / quidam celum superiores partes mundi sensibilis intelligunt / terram inferiores et palpabiles.*

*ubi nos habemus Deus / Hebreus habet Eloim / quod tam singulare quam plurale est...*

*cum uero dixit Moyses creauit / trium errores edidit Platonis Aristotelis et Epicuri. / Plato dixit tria fuisse ab eterno / scilicet Deum ideas ille / et in principio temporis de ille mundum factum fuisse. / Aristoteles duo / mundum et opificem / qui de duobus principiis scilicet materia et forma / operatus est sine principio / et operatur sine fine. / Epicurus duo / inane et atomos / et in principio natura quosdam atomos solidauit in terram / alios in aquam / alios in aera / alios in ignem / Moyses uero solum Deum eternum prophetauit / et sine preiacenti materia mundum creatum. / ... /*

*...in principio creauit Deus celum et terram / in principio scilicet temporis / coeua enim sunt mundus et tempus / sicut autem solus Deus eternus /*

*sic mundus sempiternus id est semper eternus / temporaliter eternus / angeli quoque sempiterni.*

*uel in principio omnium creaturarum creauit celum et terram / id est has creaturas primordiales fecit / et simul. / sed quod simul factum est / simul dici non potuit. / ... / hanc creationem mundi prelibata sub operibus sex dierum explicat scriptura / insinuans tria / creationem dispositionem et ornatum. / in primo die creationem et quamdam dispositionem / in secundo et tertio dispositionem / in reliquis tribus ornatum.*

*cap. II : de primaria mundi confusione*

*terra autem erat inanis et uacua / id est machina mundialis adhuc erat inutilis et infructuosa / et uacua ornatu suo.*

*et tenebre erant super faciem abissi. / eandem machinam quam terram dixerat / abissum uocat pro sui confusione et obscuritate. / unde et Grecus eam chaos dixit. / quia uero dictum est tenebre erant / quidam dogmatizauerunt tenebras fuisse eternas / que iam scilicet cum mundus fieret erant. / alii iridentes deum ueteris testamenti ducunt / eum prius creasse tenebras quam lucem / sed tenebre nihil aliud sunt quam lucis absentia.*

*/ ... /*

*et Spiritus Domini / id est Spiritus Sanctus Dominus / vel Domini uoluntas / ferebatur super aquas / sicut uoluntas artificis habentis pre oculis omnem materiam / domus faciende / super illam fertur dum quid de quo facturus est disponit. / predictam machinam aquas uocat / quasi ductilem materiam ad operandum ex ea. / Hebreus habet pro super ferebatur – incubabat / uel Syra lingua fouebat sicut auis oua. / in quo etiam omne cum regimine nascentis mundi notatur initium.*

*hunc locum male intellexit Plato / dictum hoc putans de anima mundi. / sed dictum est de Spiritu Sancto creante de quo legitur / emitte spiritum tuum et creabuntur.*

cap. IV : *de opere secunde diei*

secunda die disposuit Deus superiora mundi sensibilis.

*...unde et pro sui concameratione Grece dicitur Uranon / id est palatium.  
/ vel dicitur celum quasi casa Elios quia sol sub ipso positus ipsum illustrat*

*hanc tamen circumuolutam concamerationem philosophus summitatem  
ignis intellexit. / cum enim ignis non habet quo ascendat / circumuoluitur  
ut in clibano patet. / ita et circa mundi exteriora ignis uoluitur / et hoc  
est sidereum vel ethereum celum. / ... /*

*quod autem dictum est fiat firmamentum / et post Deus fecit firmamentum  
/ et tertio factum est firmamentum / non superfluit / quia sicut in domo  
facienda / primo domus fit in scientia artificis / fit etiam materialiter  
cum leuigantur ligna et lapides / fit etiam essentialiter cum leuigata in  
structuram domus disponuntur / ita cum dicitur fiat ad presentiam vel  
prescientiam Dei refertur / fecit ad opus in materia / factum est ad opus  
in essentia.*

« *Commentaire à la Genèse, chap. I-XII sur les six premiers jours*

Chap. I : Sur la création de l'empyrée et des quatre éléments

“ Au commencement était le Verbe “ et le Verbe était le commencement dans lequel et par lequel le Père créa le monde. Il y a, pour *mundus*, quatre interprétations possibles : parfois c'est le ciel empyrée qui est nommé “ *mundus* “, à cause de sa pureté [*munditia*] ; autrefois, c'est le monde sensible, que les Grecs appellent “ *pan* “ et les Latins “ *omne* “, puisque le Philosophe n'a pas connu l'empyrée ; tantôt seulement la région sublunaire, parce qu'elle est la seule qui contient des être animés connus par nous, et c'est d'ici que “ le prince de ce monde [*huius mundi*] est jeté au-dehors “ ; tantôt c'est l'homme qui est appelé “ *mundus* “, parce qu'il représente en lui l'image du monde entier [*totius mundi*], d'où il arrive que l'homme a été nommé par le Seigneur “ toute la créature “, et que le Grec appelle l'homme “ microcosme “, c'est-à-dire un monde plus petit [*minorem mundum*].

Et quant à l'empyrée, et au monde sensible, et à la région sublunaire, Dieu les a “ créés “, c'est-à-dire il les a “ fait de rien “, mais lorsque nous disons qu'il a “ créé “ l'homme, il faut entendre qu'il l'a “ façonné “.

Ainsi, c'est de la création de ces trois entités-là que le Législateur dit : “ Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre “, c'est-à-dire le

contenant et le contenu, c'est-à-dire le ciel empyrée et la nature angélique. Car la terre passe pour la matière de tous les corps, c'est-à-dire pour les quatre éléments, autrement dit pour le monde sensible qui consiste en ceux-ci. Il y en a qui entendent par le " ciel " les parties supérieures du monde sensible, et par la " terre " les parties inférieures et palpables.

Là où nous avons " Dieu ", le Juif a *Eloim*, qui est en même temps un singulier et un pluriel...

Et lorsque Moïse a dit " il créa ", il dévoila les erreurs de tous les trois, de Platon, d'Aristote, et d'Épicure. Platon affirme que depuis toujours il y avait trois entités, c'est-à-dire Dieu, les idées, et la matière, et qu'au commencement du temps le monde a été fait de la matière. Aristote est d'avis qu'il y avait deux, le monde et l'Ouvrier, qui des deux principes, c'est-à-dire la matière et la forme, a ouvragé sans qu'il y ait un commencement et ouvrage sans fin. Épicure, de même, affirme qu'il y a deux, le vide et l'atome, et qu'au commencement la nature a regroupé certains atomes qui ont formé la terre solide, certains d'autres qui devinrent l'eau, d'autres qui constituèrent l'air, et enfin, elle a amassé des atomes pour faire le feu. Mais Moïse a prophétisé le Dieu unique et éternel, et que le monde a été créé sans une matière préexistante...

..." au commencement, Dieu créa le ciel et la terre ", autrement dit, il les a créés au début du temps, car le monde et le temps sont coèves, et comme Dieu seul est éternel, le monde est sempiternel, c'est-à-dire toujours éternel, éternel d'une manière temporelle, et les anges sont, eux aussi, sempiternels.

Ou bien, " au commencement " de toutes les créatures, " il créa le ciel et la terre ", c'est-à-dire il a fait ces créatures primordiales et simultanément. Mais ce qui a été fait simultanément ne pouvait pas être articulé tout à la fois... Cette création du monde seulement effleurée l'Écriture l'a développée dans les œuvres des six [premiers] jours, en suggérant qu'il y a eu trois étapes, une création, une disposition et une ornementation. Au premier jour, il y a eu la création et le commencement de la disposition, au deuxième et au troisième la disposition, et durant les autres, l'ornementation.

## Chap. II : Sur le désordre primitif du monde

“ Et la terre était vide et déserte “, autrement dit, la *machine* du monde était jusqu’à ce moment-là inutile et sans fruit, et exempte de sa parure.

“ Et à la surface de l’abîme il y avait des ténèbres. “ La même *machine* qu’il avait nommé “ terre “ maintenant il l’appelle “ abîme “, à cause de sa confusion et de son obscurité. C’est pourquoi le Grec lui a dit *chaos*. Et parce que l’on a dit “ il y avait des ténèbres “, quelques-uns ont établi comme un dogme que les ténèbres étaient là depuis toujours, autrement dit qu’elles étaient là lorsque le monde a été fait. Et d’autres commentateurs, en raillant le Dieu de l’Ancien Testament, sont d’avis que celui-là avait créé les ténèbres avant la lumière, mais les ténèbres ne sont rien d’autre chose que l’absence de la lumière.

...

“ Et l’Esprit du Seigneur “, c’est-à-dire l’Esprit Saint Dieu ou la volonté du Seigneur, “ se portait à la surface des eaux “, comme la volonté de l’artisan qui a devant ses yeux toute la matière de la maison à construire se porte au-dessus d’elle, jusqu’à ce qu’il décide qu’est ce qu’il va faire et de quoi. La susdite *machine* il l’appelle “ eaux “, comme étant une matière ductile et bonne à travailler. Pour “ se portait à la surface “ le Juif a “ il couvait “ ou bien, en langue syrienne [syriaque], “ il chauffait comme un oiseau chauffe ses œufs “. Par cette expression on a indiqué non seulement celui qui dirige la naissance du monde, mais aussi cette naissance-même.

Ce lieu a été mal compris par Platon, qui considère qu’il s’agit ici de l’âme du monde. Mais le passage se réfère à l’Esprit Saint en train de créer, d’où il arrive qu’on peut lire “ Renvoie ton esprit et toutes les choses seront créées “.

## Chap. IV : Sur l’œuvre du deuxième jour

Au deuxième jour, Dieu a bien disposé la partie supérieure du monde sensible.

...d’où il s’ensuit que, à cause de sa forme voûtée, [le firmament] on l’appelle en grec “ *Uranos* “, ce qui veut dire “ palais “. Ou bien on

dit *celum*, comme s'il était *casa Elios* [" la maison d'Elios "], parce que le soleil, situé au-dessous de lui, lui renvoie sa lumière.

Pourtant, cette structure voûtée, roulée tout autour, le Philosophe l'a entendue comme un faite de feu. Puisque le feu ne peut plus monter, il tourne tout autour, comme s'il s'étendait dans un four. Ainsi, le feu s'enroule aussi autour la partie extérieure du monde, et celui-là est le ciel étoilé ou éthérique....

Et si on a dit " Que le firmament soit fait ", et ensuite Dieu " fit le firmament ", et, au troisième rang, le firmament " a été fait ", on n'a pas insisté pour rien. Parce que, de même que s'il faut faire une maison, d'abord elle est faite dans la tête de l'architecte, ensuite elle est faite matériellement lorsqu'on rabote le bois et les pierres, et à la fin elle est faite essentiellement lorsque les matériels rabotés sont disposés dans la structure de la maison, ainsi, lorsque l'on dit " soit ", on se réfère à la présence ou à la prescience de Dieu, lorsque l'on dit " (il) fit ", on se réfère à l'œuvre faite matériellement, et lorsque l'on dit " a été fait ", on a en vue l'œuvre accomplie dans son essence. »

### III.

**Honoré d'Autun, *Imago Mundi* (mis en réseau par Hans ZIMMERMANN, selon l'édition de Valerie I. J. FLINT, Paris, 1983 – <http://12koerbe.de/hanumans/imago.htm>)**

*Prologus solitarii Christiano*

*...totius orbis tibi depingi formulam / in qua sic oculum corporis ualeas reficere / sicut uisum cordis soles in machina universitatis depascere.*

*...nomenque ei Imago Mundi indatur / eo quod dispositio / totius orbis in eo / quasi in speculo conspiciatur...*

#### *Liber 1*

##### *1. De forma mundi*

*Mundus dicitur quasi undique motus. / est enim in perpetuo motu. / huius figura est in modum pile rotunda / sed instar oui elementis distincta. / ouum quippe exterius testa undique ambitur / teste albumen / albumini uitellum / uitello gutta pinguedinis includitur. / sic mundus undique celo*

*ut testa circumdatur / celo vero purus ether ut albumen / etheri turbidus  
aer ut uitellum / aeri terra ut pinguedinis gutta includitur.*

5. de forma terre

*terre forma est rotunda / unde et orbis est dicta.*

*...hec centrum in medio mundo ut punctus in medio circuli equaliter  
collocatur / et nullis fulcris sed diuina potentia sustentatur / ut legitur /  
non timetis me ait dominus qui suspendi terram in nichilo. / fundata est  
enim super stabilitatem suam (Ps 103, 5) / sicut aliud elementum  
occupans sue qualitatis metam. / hec in circuitu oceano ut  
limbo cingitur / ut scribitur / abissus sicut uestimentum amictus eius (Ps.  
103, 6). / interius meatibus aquarum ut corpus uenis sanguinis penetratur  
/ quibus ariditas ipsius ubique irrigatur. / unde ubicumque terre infoditur  
/ aqua reperitur.*

72. de igne

*ignis qui quartum elementum scribitur / quasi non gignens dicitur / et a  
luna usque ad firmamentum extenditur. / Is tantum est aere subtilior /  
quantum aer aque tenuior / aqua terre rarior. / hic etiam ether quod purus  
aer dicitur nominatur / et perpetuo splendore letatur. / de hoc angeli  
corpora sumunt / cum ad homines missi ueniunt.*

73. de planetis

*...stelle singulis circulis contra mundum feruntur / et ob uagum cursum  
planete id est erratico nominantur. / hec immensa celeritate firmamenti  
ab oriente in occidentem raptantur / tamen naturali cursu contra mundum  
ire comprobantur / sicut musca si in rota molendini  
circumferretur / ipsa tamen proprio motu contra reuolutionem eius  
ire uideretur. / he nunc inferius / nunc superius / propter obliquitatem  
signiferi uagantes / radiis autem solis prepedite / anomale / uel retrograde  
/ uel stationarie fiunt.*

87. de homine

*sicut enim hic mundus .vii. tonis et nostra musica .vii. uocibus distinguitur  
/ sic compago nostri corporis .vii. modis coniungitur / dum corpus .iiii.  
elementis anima .iii. uiribus copulantur / que musica arte naturaliter  
reconciliantur. / unde et homo microcosmus id est minor mundus dicitur  
/ dum sic consono numero celesti musice par cognoscitur.*

93. *de firmamento*

*Superius celum dicitur firmamentum / eo quod sit inter medias aquas firmatum. / Hoc est forma spericum natura aqueum / stellis undique uersum ornatum. / Est autem ex aquis instar glaciei immo christalli solidatum / unde et firmamentum dicitur.*

94. *de axe*

*in hoc sunt duo poli / ... / unus borealis qui a nobis semper uidetur / alter australis qui nunquam a nobis cernitur / quia in diuexo orbis positi terre tumore impedimur. / In his celum ut rota in axe uoluitur.*

145. *aqueum celum*

*super firmamentum sunt aque / instar nebule suspense / que celum in circuitu ambire traduntur / unde et aqueum celum dicitur.*

146. *spiritalle celum*

*super quod est spiritalle celum / hominibus incognitum / ubi est habitatio angelorum / per .viii. ordines dispositorum. / In hoc est paradisu paradisorum / in quo recipiuntur anime sanctorum. / hoc est celum / quod in principio legitur cum terra creatum.*

147. *celum celi*

*huic longe supereminere dicitur celum celorum / in quo habitat rex angelorum.*

*Liber II*

*priori libello globum totius mundi oculis corporis representauimus / sequenti iam tempus in quo uoluitur oculis cordis anteponamus.*

« Prologue du Solitaire à Chrétien

...[tu demandes] que je peins pour toi l'image de la terre tout entière, afin que tu puisses nourrir ton œil avec elle, comme tu aimes nourrir le regard de ton âme avec la machine de l'univers.

...et on lui donne [à mon l'opuscule] le nom " Image du Monde ", parce que le bon ordre de toute la terre est aperçu en lui comme dans un miroir...

## Livre I

### 1. Sur la forme du monde

Le monde s'appelle ainsi [*"mundus"*], comme s'il n'était que du mouvement de tous les côtés [*quasi undique motus*], car il se trouve dans un mouvement perpétuel. Son aspect est similaire à celui d'une balle ronde, mais une balle structurée selon l'ordre des éléments comme un œuf. Puisque l'œuf est entouré à l'extérieur, de tous les côtés, par la coquille, le blanc est enfermé dans la coquille, le jaune dans le blanc, et la goutte de graisse [le vitellus blanc] est enfermée dans le jaune. Ainsi, le monde est entouré de tous les côtés par le ciel comme par une coquille, le pur éther, comme s'il était le blanc de l'œuf, est enfermé dans le ciel-coquille, l'air turbulent, comme du jaune, est enfermé dans l'éther-blanc d'œuf et, quant à la terre, elle est enfermée dans l'air comme si elle était une goutte de graisse enfermée dans le jaune.

### 5. Sur la forme de la terre

La forme de la terre est ronde, et c'est pourquoi la terre s'appelle "la ronde" [*"orbis"*].

...celle-ci est placée au milieu du monde étant son centre, comme le point est placé au milieu du cercle à une distance égale [de tous les points de la circonférence], et elle n'est soutenue par aucun support sinon par le pouvoir divin, selon ce que l'on lit : " Ne me craignez pas, dit le Seigneur, je suis celui qui a suspendu la terre au-dessus du néant. Car elle est fondée sur ses assises-mêmes " (*Ps. 103, 5*), comme un élément quelconque qui occupe sa place autour du pivot de sa qualité. Elle est ceinte tout autour de l'océan comme d'un limbe, selon ce qui a été écrit : " couverte de l'abîme comme d'un vêtement " (*Ps. 103, 6*). À l'intérieur, elle est pénétrée par les cours d'eaux comme le corps est pénétré par les veines de sang, et ces eaux rafraîchissent en tous lieux son aridité. Ainsi, partout où on creuse la terre, on trouve de l'eau.

### 72. Sur le feu

Le feu, sur lequel on écrit qu'il est le quatrième élément, est nommé ainsi parce qu'il n'engendre pas, et il s'étend de la lune jusqu'au firmament. Celui-ci est plus subtil que l'air dans la même mesure où l'air est plus fin que l'eau et l'eau plus rare que la terre. On le nomme même

“ l’*éther* “, ce qui serait de l’air pur, et il brille d’une splendeur perpétuelle. C’est d’ici que les anges prennent leurs corps lorsqu’ils sont envoyés venir aux hommes.

### 73. Sur les planètes

...les étoiles sont portées sur des orbites propres dans le sens contraire à celui de l’univers, et parce que leur cours est vague on les appelle “*planete* “, c’est-à-dire “ les erratiques “. Elles sont entraînées par la vitesse énorme du firmament de l’Orient vers l’Occident, néanmoins par leur cours naturel il s’avère qu’elles se déplacent dans le sens contraire à celui de l’Univers, comme la mouche lorsqu’on la fait tourner dans la roue du moulin : pourtant par son mouvement propre il paraît qu’elle se déplace contre le mouvement de révolution de la roue. Quant aux étoiles, à cause de l’obliquité de la sphère zodiacale, elles errent tantôt an-dessus, tantôt an-dessus d’elle, mais lorsqu’elles sont entravées par les rayons du soleil, elles deviennent anormales – c’est-à-dire soit rétrogrades, soit stationnaires.

### 87. Sur l’homme

Car de même que ce monde se distingue par sept tons et notre musique par sept sons, c’est ainsi que la constitution de notre corps s’articule selon sept modes, puisque le corps avec ses quatre éléments s’unit à l’âme avec ses trois puissances, et ils se réconcilient conformément à la nature selon une loi musicale. C’est pourquoi l’homme est nommé microcosme, c’est-à-dire un univers plus petit, puisqu’il est ainsi reconnu pareil à l’autre par un nombre consonant à la musique céleste.

### 93. Du firmament

Le ciel supérieur est nommé “ firmament “ parce qu’il est affermi au milieu des eaux. Il a une forme sphérique, étant aqueux par sa nature, et paré d’étoiles partout. Mais il est fait d’eau solidifiée comme le verglas ou, mieux, comme le cristal, et c’est pourquoi on l’appelle “*firmamentum*“.

### 94. Sur l’axe

Il a deux pôles... un pôle boréal, qui est vu par nous constamment, et l’autre austral, que nous ne pouvons jamais voir, parce que, étant situés

sur la partie opposée de la Terre, nous en sommes empêchés par sa rotondité. Dans ces pôles le ciel tourne comme la roue dans son axe.

145. Le ciel aqueux

Au-dessus du firmament il y a des eaux, suspendues comme du brouillard ; on dit qu'elles font le tour du ciel, et c'est pourquoi ce ciel est appelé " aqueux ".

146. Le ciel spirituel

Au-dessus de celui-ci il y a le ciel spirituel, inconnu aux hommes, où se trouve la demeure des anges, disposés par neuf ordres. Là-bas il y a le Paradis des Paradis, où l'on reçoit les âmes des saints. Celui-là est le ciel dont on lit qu'il fut créé au début en même temps que la terre.

147. Le ciel du ciel

Beaucoup plus haut on dit que s'élève le ciel des cieux, où séjourne le roi des anges.

Livre II

Dans le premier livre nous avons représenté pour les yeux charnels le globe du monde entier, dans celui qui suit nous allons mettre devant les yeux de l'âme le temps dans lequel le monde évolue. »

V.

**Alain de Lille, *Sermo de sphaera intelligibili* (in *Textes inédits*, avec une introduction sur sa vie et ses œuvres par M.-Th. D'ALVERNY, Vrin, Paris, 1965, pp. 304-305)**

p. 302

*...Per rationem uero quasi per tertium huius scale gradum, anima humana ad mundane anime regiam ascendit, ubi uiuificum fomitem, indefessum fontem, perpetuum solem, id est mundanam animam aspicit, que mundane machine tenebras luce sue uegetationis illuminat, et quasi quodam oculo interiori clarificat...*

pp. 304-305

*...Inter has predictas speras cuiusdam prerogatiue monarchiam optinet spera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam. O huius spere ad alias speras similis dissimilitudo, dissimilis similitudo ! Ceterarum sperarum centrum immobile, circumferentia mobilis; ceterarum sperarum centrum nusquam, circumferentia alicubi; huius spere centrum ubique, circumferentia nusquam. Quid est huius spere centrum, nisi opus mundanum, id est uniuersitas rerum que ab amplitudine diuine essentie quasi a quadam circumferentia equalem et ita quodammodo linearem sue essentie unitatem trahens, in machinam deducit mundialem; et ita omnes linee ab hac circumferentia usque in centrum ducte sunt equales.*

*Omnia enim que a Dei immensitate in mundum per creationem uenerunt, eque bona sunt...*

« ...Par la raison, comme par le troisième degré de cet escalier, l'âme humaine monte à la demeure royale de l'âme du monde, où elle regarde le foyer vivifiant, la source intarissable, le soleil perpétuel, c'est-à-dire l'âme du monde, qui illumine par la lumière de sa vie les ténèbres de la machine du monde et l'éclaire comme par un œil intérieur...

...Parmi ces sphères dont on vient de parler, la souveraineté d'une certaine prérogative est détenue par la sphère intelligible, dont le centre est partout, et la circonférence nulle part. Oh, dissimilitude de cette sphère, semblable aux autres sphères, oh, similitude dissemblable ! Lorsque le centre des autres sphères est immobile, leur circonférence est mobile ; et si le centre des autres sphères n'est nulle part, leur circonférence est en quelque lieu ; tandis que le centre de cette sphère est partout, et sa circonférence n'est nulle part. Quel est le centre de cette sphère, sinon l'œuvre universelle, c'est-à-dire la totalité des choses qui, tirant de l'amplitude de l'essence divine, comme d'une sorte de circonférence, l'unité de son essence, égale et en quelque sorte linéaire, la fait descendre dans la machine du monde ? Et ainsi, toutes les lignes déduites de cette circonférence jusque dans le centre sont égales.

Car toutes les choses qui, de l'immensité de Dieu, sont venues dans le monde par la création sont bonnes d'une manière égale... »

**ANNEXE II**  
**Le symbolisme de la “machine” et de la “machine du monde”**  
**dans l’iconographie du haut Moyen Âge**

1. Le portail sud de la tour-porche de l’Abbaye St.-Pierre de Moissac (France, Tarn-et-Garonne, XII<sup>e</sup> siècle), illustrant la vision de l’Apocalypse avec les vingt-quatre vieillards, p. 20 dans le texte.



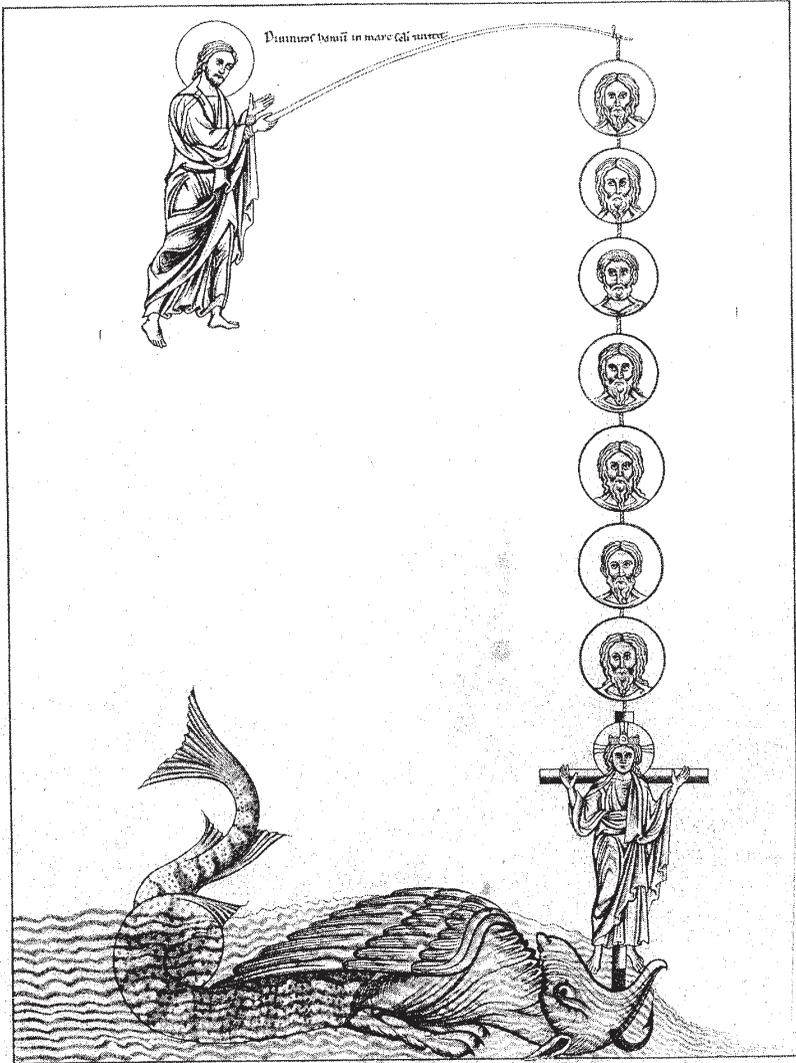
2. L'Ange à la pierre meulière, image de l'*Apocalypse de Reichenau*, XI<sup>e</sup> siècle, pp. 23-24 dans le texte.



3. Le Pressoir mystique de l'*Hortus Deliciarum* (XII<sup>e</sup> siècle), Fol. 241r (Pl. 133), p. 24 dans le texte.



4. La Grande pêche à la ligne du Léviathan de l'*Hortus Deliciarum* (XII<sup>e</sup> siècle), Fol. 84r (Pl. 49), p. 24 dans le texte.



## Remerciements

Je voudrais exprimer ici ma reconnaissance envers les spécialistes qui ont guidé mes pas à travers les bibliothèques de Poitiers. Je remercie chaleureusement Monsieur Eric Palazzo, le directeur du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, qui a eu l'obligeance de me faciliter l'accès au riche trésor géré par son institut; Madame Isabelle Marchesin, professeur à l'Université de Poitiers, qui m'a énormément appris sur la représentation de la conception rationnelle du monde dans l'iconographie du haut Moyen Âge, tout en accueillant, avec bienveillance et compétence, mes efforts d'éclaircir les aspects délicats de ma recherche; Madame Aurélia Bolot, responsable de la Photothèque du CESC, dont le grand savoir, doublé d'une parfaite aménité, m'a aidé à me frayer la voie à travers les images représentatives de l'art roman.

Au-delà du support technique qu'ils m'ont offert si généreusement, ils m'ont tous insufflé la confiance dans le bien-fondé de ma recherche et dans les chances d'une heureuse issue pour une démonstration qui se heurt à de nombreuses difficultés.

Je ne suis pas moins endettée à Monsieur Marcus Popplow, professeur à l'Université Technique de Cottbus, qui m'a recommandé des sources de documentation indispensables, et même il les a mis à ma disposition avec une grande générosité. Si je n'avais pas bénéficié de son grand savoir et de sa logique impeccable appliquée à l'histoire des sciences et de la technique, des repères fondamentaux du problème qui me préoccupe seraient restés hors de mon attention.

## NOTES

- <sup>1</sup> Je suis profondément endettée aux recherches de Gabriele Baroncini, Anne Eusterschulte, Marcus Popplow qui, pendant les dernières décennies, raniment la connaissance de la cosmologie du haut Moyen Âge. Dans son étude de référence parue en 1989, « Note sulla formazione del lessico della metafora “ *machina mundi* ” », Gabriele Baroncini attirait l’attention sur la nécessité d’un travail de documentation et de recherche historique pour éclaircir la relation entre ce qu’elle nommait la « *macchina metaforica e quella meccanica-ingegneristica* » (p. 27).
- <sup>2</sup> *La Théologie au douzième siècle*, Paris, 1976, I. « La nature et l’homme. La Renaissance du XIIe siècle », p. 45.
- <sup>3</sup> Voir CONNELLY, *Hymnes des jours et des heures*, l’hymne 8 pour les Matines de samedi (auteur inconnu), où on rencontre cette posture divine juste au début de la première strophe : « *Summae Parens clementiae / Mundi regis qui machinam, / Unius et substantiae / Trinusque personis Deus...* » (« Père de la pitié la plus profonde, / Toi, qui gouverne la machine du monde... »).
- <sup>4</sup> V. CONNELLY, *Hymnes pour le Propre du Temps*, l’hymne 63 pour les Matines de l’Ascension (auteur inconnu, date incertaine), vv. 5 ; 9-12 : « *Ascendis orbis siderum... // Ut trina rerum machina / Caelestium, terrestrium / Et inferorum condita / Flectat genu iam subdita* » (« Tu montes à travers les orbites des étoiles... // Pour que la création, la triple machine, / celle du ciel, de la terre / Et du monde souterrain, / Se prosterne devant Toi »).
- <sup>5</sup> Comme dans la pièce 95, vv. 1-4 du recueil de Connelly, écrite par un imitateur de Fortunat, et qui était chantée, au début, à l’Assomption : « *Quem terra, pontus, (aethera) / colunt, adorant, praedicant, / Trinam regentem machinam / Claustrum Mariae baiulat* » (« [Celui] que vénèrent, adorent, prêchent / La terre, la mer, l’éther, / Celui qui gouverne la triple machine, / C’est celui-là que porte le ventre clos de Marie »). Cf. aussi, chez BERNARD DE MORLAS, le *Rhythmus V*, str. 13.
- <sup>6</sup> Cette idée apparaît très clairement dans le *Tristichon Malchi ad Deum patrem* de Réginald de Cantorbéry : « *Principium verum, cui subdita machina rerum / Vivit et incedit, respondet, servit, oboedit, / Fac tibi nos subici, calcare dolos inimici* » (« Principe vrai, pour lequel la machine universelle, à toi soumise, / vit et progresse, répond, sert, écoute, / Fais que... ») (*Analecta Hymnica* 50, 287. (1.), 2. str.).
- <sup>7</sup> *The Dedication of a Church*, 93 dans CONNELLY (VIe-VIIIe siècles).
- <sup>8</sup> V. CONNELLY 63, vv. 9-12 (reproduits *supra*, dans la n. 4) et 19-20 : « *Mundi regis qui fabricam, / Mundana vincens gaudia* » (« Toi, qui gouverne la fabrique du monde, / tout en triomphant de ses joies... »). L’étude d’A. REHMANN, *Die Geschichte der technischen Begriffe fabrica und machina in den romanischen Sprachen*, Bochum, 1935, auquel nous allons revenir dans cet article plusieurs fois, a déjà beaucoup dit sur la relation entre ces deux mots.

- 9 Rehmann même, qui fait grande attention à la réalité technique, donne une formulation nette de ce principe: « ...die Gegenstände bilden in der Relation der Namengebung den festen Pol, nach dem sich die Benennung unweigerich zu richten hat... aber – und hier liegt der Fehler, der immer wieder gemacht wird – die Gesetze der Dinge erklären nicht die Veränderung der Bedeutung... die Namengebung selbst wurzelt in den Gesetzmäßigkeiten des Subjekts und nicht in denen der Gegenstände... Wir müssen vielmehr die verschiedenen Erlebnisstrukturen, aus denen heraus der antike und der mittelalterliche Mensch das Wort *fabrica* verwendet, intuitiv nachbilden... » (op. cit., p. 43). Cf. aussi pp. 23-24.
- 10 Rossi, *Les Philosophes et les machines...*, Paris, 1996, Appendice I, « Le rapport art-nature et la machine du monde », pp. 141-148.
- 11 D'ailleurs, un clivage existe, paraît-il, même entre la *μηχανή* grecque (celle de Ps.-Aristote) et la *machina* de Vitruve. Voir POPLOW, « The Concept of *Machina* in the Roman Period », in *Homo Faber: Studies on Nature, Technology, and Science at the Time of Pompeii* (une conférence de 2000 publiée en 2002 à Rome), p. 88: « As far as Vitruvius' reception of that basic idea of *μηχανή* is concerned, it seems that he tried to convey it using the term *machinatio*, the use of which was otherwise roughly equivalent to that of *machina* in classical Latin. Vitruvius used *machinatio* in a very general sense, whereas *machina* for him denoted the body of extraordinary devices as described above ». Même si je n'insiste pas tellement sur la différence entre *machina* et *machinatio*, il est sûr que ce territoire sémantique est parsemé de nombreuses crevasses.
- 12 E. J. DIJKSTERHUIS, *The Mechanization of the World Picture. Pythagoras to Newton...*, New Jersey, 1986, chap. III, « The Scientific Legacy of Antiquity », F. « Aesthetical, Axiological, and Teleological Points of View », p. 77.
- 13 La présence du nom générique de la machine dans l'hymne chrétienne, dans la forme la plus pure du langage, nous paraîtra d'autant plus notable ! Il faut se demander si, une fois arrivée dans ce genre de littérature, la métaphore *machina mundi* ne devient plus qu'un *topos* erratique, si elle ne se trouve intégrée dans le système de la symbolique chrétienne. La métaphore philosophique deviendrait ainsi un *integumentum*, un *involucrum* pour une réalité divine inexprimable d'une autre manière. À première vue, il n'y aurait pas de différence de sens, mais il s'agit, pourtant, d'attribuer à la métaphore une posture spécifique sensiblement autre.
- 14 1993, in *Technikgeschichte* 60, pp. 7-26 : « Die Verwendung von lat. *machina* im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit – vom Baugerüst zu Zoncas mechanischem Bratenwender » (n. v.).
- 15 Voir, entre autres, son article « The Concept... », cité *supra*, n. 11.
- 16 « The Concept... », p. 90.
- 17 V. *supra*, n. 9.

- 18 « ...die Gesamtheit der Mittel bezeichnet, deren sich der Mensch bedient,  
um die Kräfte der Natur seinem Willen unterzuordnen » (*op. cit.*, p. 19).
- 19 « Une machine est un ensemble de pièces de bois solidaires, ayant une très  
grande efficacité pour le déplacement des charges. »
- 20 « Lorsque, par suite, nous avons à faire quelque chose à l'encontre de la  
nature, la difficulté nous rend perplexes, et nous avons besoin de l'art. C'est  
pourquoi nous appelons " mécanique " la branche de l'art qui nous aide  
dans les embarras de ce genre » (Callebat-Fleury, dans la préface à Vitruve  
10).
- 21 In « The Concept... », p. 83.
- 22 Je citerais ici un seul exemple, mais d'une importance énorme, puisqu'il met  
en lumière, dans un ouvrage qui constitue la base du platonisme médiéval,  
d'un côté la relation étroite entre *fabrica* et *machina mundi*, et, de l'autre, le  
fameux « saut » sémantique que fait Chalcidius en traduisant/interprétant le  
σῶμα platonicien par *machina*: « *istam machinam visibilem... fabricatus  
est deus* » (τὸ τοῦ κόσμου σῶμα) (transl. p. 32C). Voir *infra*, n. 40.
- 23 PLUTARQUE, *Vita Marcelli*, 14, 8, commenté par DIJKSTERHUIS, *The  
Mechanization...*, *ibid.*, E. « Technology », p. 75. Il traduit cette formule par  
« *byproduct(s) of a geometry at play* ». Cf. aussi PLUT. 17, 3.
- 24 V. REHMANN, *op. cit.*, pp. 20-24.
- 25 II, 97 : « *An cum machinatione quadam moueri aliquid uidemus ut spaeram,  
ut horas, ut alia permulta non dubitamus quin illa opera sint rationis; cum  
autem impetum caeli cum admirabili celeritate moueri uertique uideamus,  
constantissime conficientem uicissitudines anniuersarias, cum summa salute  
et conseruatione rerum omnium, dubitamus quin ea non solum ratione  
fiant sed etiam excellenti diuinaque ratione* » (« Est-ce que lorsque nous  
voyons quelque chose se mouvoir artificiellement, comme une sphère ou  
une horloge ou beaucoup d'autres machines, nous ne doutons pas que ce  
sont là des produits de raisonnements mais lorsque nous voyons la rotation  
du ciel se mouvoir et tourner avec une étonnante vitesse, accomplir  
régulièrement les révolutions annuelles avec le maintien absolument intact  
de toutes choses, nous doutons que non seulement cela se fait grâce à une  
raison mais encore à une raison transcendante et divine ? » – trad. VAN DEN  
BRUWAENE). V. aussi *ibid.*, II, 87, pour l'association entre la perfection de la  
raison divine et la marche de l'horloge (cadran solaire !) en contexte  
téléologique: « *Qui igitur conuenit... (aut) cum solarium uel descriptum aut  
ex aqua contemplere, intellegere declarari horas arte non casu, mundum  
autem qui et has ipsas artes et earum artifices et cuncta conplectatur consilii  
et rationis esse expertem putare ?* » (« Comment justifier que... (ou) lorsqu'on  
admire un cadran solaire simplement tracé ou fonctionnant à l'eau, on  
comprend que les heures sont indiquées scientifiquement, non au hasard,  
et qu'on puisse penser que le monde, qui comporte ces mêmes sciences et  
leurs praticiens et tout le reste, est privé de jugement et de raison ? » – trad.

VAN DEN BRUWAENE). Pour un commentaire sur ce type de relation entre la nature et le mécanisme, v. Anne EUSTERSCHULTE, « *Organismus versus Mechanismus* »..., in *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang...* (pp. 97-133), Munich, 2002, pp. 101-102.

<sup>26</sup> *De architectura*, surtout 10, 1, 4 (Callebat-Fleury) : « *Omnis autem est machinatio rerum natura procreata ac praeceptrice et magistra mundi uersatione instituta. Namque animaduertamus primum et aspiciamus continentem solis, lunae, quinque etiam stellarum naturam; quae <ni> machinata uersarentur, non habuissemus interdum lucem nec fructum maturitates. Cum ergo maiores haec ita esse animaduertissent, e rerum natura sumpserunt exempla et ea imitantes inducti rebus diuinis commodas uitae perfecerunt explicationes. Itaque comparauerunt, ut essent expeditiora, alia machinis et earum uersationibus, nonnulla organis, et ita quae animaduertentur ad usum utilia esse, studiis, artibus, institutis gradatim agenda doctrinis curauerunt » (« Or tout mécanisme a son origine dans la nature et son principe dans la rotation du monde, qui en a été l’initiateur et le guide. De fait observons d’abord et considérons le système que forment le soleil, la lune et aussi les cinq planètes ; si des lois mécaniques ne réglèrent pas leur rotation, nous n’aurions pas, à intervalles déterminés, la lumière et la maturité des fruits. Lorsque donc nos ancêtres eurent observé ces phénomènes, ils prirent à la nature les modèles qu’elle offrait et, les imitant et s’inspirant des ouvrages divins, ils en tirèrent des applications utiles à l’existence. Par suite ils confièrent, pour plus de commodité, certaines de leurs réalisations aux machines et à leurs rotations, d’autres aux instruments, et ce dont ils observèrent ainsi l’utilité pratique, ils s’attachèrent à le perfectionner par des recherches spéculatives et techniques et par des théories scientifiques fixées peu à peu »). Voir, encore une fois, Anne EUSTERSCHULTE, « *Organismus...* », p. 103, pour un commentaire *ad locum*.*

<sup>27</sup> Par l’intermédiaire du lat. *machinare/macinare* (v. REW 5206), cf. it. *macinare*, sp. *maznar*, vgl. *maknur* (Al. CIORĂNESCU, *Dicționar etimologic al limbii române*, Saeculum, Bucarest, 2002).

<sup>28</sup> Après l’éclosion du mécanisme, la position du moulin est très forte à titre de métaphore du cosmos. Lorsque la révolution technique et astronomique se sera produite, il deviendra le triste emblème du monde désacralisé et réglé uniquement par les principes d’une mécanique froide. Voir le passage sarcastique de Novalis, tiré de *Christenheit oder Europa*, sur le moulin monstrueux, sans architecte, ni meunier, variété de *perpetuum mobile* qu’est devenu le monde à ce temps-là, et le commentaire de BARONCINI, *art. cit.*, p. 11.

<sup>29</sup> REHMANN, p. 22.

<sup>30</sup> REHMANN le fait remarquer (*op. cit.*, p. 26), en citant deux passages de CICÉRON : *De lege agraria oratio*, 2, 18, 50 : « *hanc legem ad euertendas illius opes tanquam machinam comparari* » (« [voyant bien que cette loi n’est, presque

dans son ensemble, qu']une machine de guerre montée pour renverser sa puissance » – trad. Boulanger), où la loi en question semble parfaite et forte comme un mécanisme bien réglé, et *Oratio pro Cluentio*, 13, 36 : « *tanquam aliqua admota machina capere Asuvii adulescentiam* » (« [et Oppianicus aussitôt se prit à espérer que cet Avillius serait] comme une machine de guerre qu'on approche des murs et que par lui il pourrait capturer la jeunesse d'Asuvius » – trad. P. Boyancé), où Avillius est présenté comme un flatteur persévérant.

31

Cf. REHMANN, p. 38.

32

« *La metaforica intertecnica demiurgica viene costruita, per così dire, sul rinforzo di quei tratti semantici della męchanę, che accennano pių all'abilitą dell'opifex, che alla struttura materiale dell'opus* », dit Gabriele Baroncini (*art. cit.*, p. 10). Il est d'avis que le déplacement de sens vers l'*opus* s'est produit en latin et dans les limites du christianisme. Je crois que le noyau grec de la métaphore a survécu, d'une façon ou d'une autre, à travers les siècles chrétiens. Lui-même affirme, d'ailleurs, que l'usage métaphorique de *machina* préserve le sens démiurgique.

33

C'est ce que nous recommande la dissertation d'A. REHMANN, pp. 14-16.

34

V., par exemple, dans la séquence 79. *Feria IV Pentecostes, Almiphona iam gaudia*, du *Prosarium Lemovicense*, publié dans les *Analecta Hymnica VII* (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> ss., reprise dans les *AH LIII*, au n<sup>o</sup> 76), la str. 8b : « *Nos terrigenas / uernulas / ferte in uestras / policas officinas* » (« Portez-nous, les humains qui habitent la terre, dans vos demeures [litt. ateliers] célestes »).

35

ALAIN DE LILLE, *Textes inédits*, Paris, 1965, p. 191 sqq. Il s'agit de la séquence anonyme *Ad celebres rex caelice* – « chantée pendant la messe de la fête de saint Michel le 29 septembre », « dont les plus anciens témoins sont de la fin du X<sup>e</sup> siècle », et qui a des variantes publiées par DREVES et BLUME-BANNISTER, *AH VII*, n<sup>o</sup> 178 et *LIII*, n<sup>o</sup> 190 –, qu'Alain explique dans *Expositio prosae de angelis*, et de la séquence que nous venons de citer, n. 34. En ce qui concerne les « officines angéliques », la séquence *Ad celebres rex* les évoque de la manière suivante : « 6. *Nouies distincta / Pneumatum sunt agmina / per te facta // 7. Sed, cum uis, facis hec / flammea per angelicas / officinas // 8. Inter primeua / Hec sunt nam creata tua / cum simus nos ultima / factura sed imago tua* » (« 6. Il y a neuf ordres des esprits faites par toi distinctement // 7. Mais, selon ta volonté, tu les fais de flammes dans les officines angéliques, // 8. Car elles sont de tes premières créations, comme nous sommes ton œuvre dernière, mais encore ton image »).

36

Il est vrai que les proses auxquelles nous faisons référence, notamment la prose commentée par Alain, recèlent des choses bien obscures (M.-Th. d'Alverny souligne que « ces compositions liturgiques savantes » sont « d'un genre précieux et compliqué », p. 85 sqq.), mais il est certain que *policae officinae* confirme, de toute façon, pour les *angelicae officinae*, un sens qui n'a rien à voir avec *officium*, même s'il ne s'agissait, dans les deux cas, que

d'une expression poétique, assez imprécise, pour désigner ' le ciel '. L'existence parallèle des *infernales officinae* (comme, par exemple, dans le *De Sanctissima Trinitate* de Hildebert de Lavardin, au vers 163) renforce, pourtant, le sens d' " atelier ". On ne peut pas dire la même chose sur les *terrenae officinae* de Bernard de Morlas, qui, dans la 15e strophe du *Rhythmus XI* de son *Mariale*, semble renvoyer au sens de « parages », « pays », « région », « zone ». (Elles reflètent, peut-être, sur la Terre, les régions célestes habitées par les anges.)

37 Dans son ouvrage sur les mécanismes de la pensée et de l'invention rhétorique au Moyen Âge *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press, 1998.

38 Chap. I, « Collective memory and *memoria rerum* – An architecture for thinking – *Memoria rerum*, remembering things », en particulier 5. « The wise master-builder's machine », pp. 22-24.

39 Voir AUGUSTIN, *Epistulae* LV, xxi, 39, 1-6 (CSEL 34, p. 213) : « *Sic itaque adhibeatur scientia tamquam machina quaedam, per quam structura caritatis adsurgat, quae manet in aeternam, etiam cum scientia destruetur* » (« Ainsi, que la science soit admise comme une machine, grâce à laquelle se dresse l'échafaudage de la charité, qui dure à jamais, même au temps où la science sera détruite », et GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job* 6, 37, 58 (CCSL 143, p. 328, 118-119) « *Machina quippe mentis est uis amoris quae hanc dum a mundo extrahit in alta sustollit* » (« En effet, la machine de l'esprit est la force de l'amour, qui extrait celui-ci du monde et le fait s'élever dans le haut ») ; v. aussi *Moralia in Job* 5, 31, 55, CCSL 143, p. 258, 81 et *Expositio in Canticum canticorum*, par. 2, CCSL 144, p. 3. 14-15 – ap. CARRUTHERS, p. 284, notes 45, 46.

40 Je ne suis pas totalement convaincue que l'analogie entre *machina mundi* et *machina corporis* doit soutenir l'image d'une structure fixe, dérivée par métaphore de l'image des grandes constructions de bois nommées *machinae*, comme le voudrait la thèse sceptique (v. POPLOW, *art. cit.* p. 89). Dans le cas du corps, il est encore plus évident qu'il ne s'agit pas d'une simple structure, mais d'une structure vivante, parfaitement réglée par la sagesse divine, et qui fonctionne selon des lois très précises. D'ailleurs Chalcidius lui-même, lorsqu'il fait le saut entre *σῶμα* et *machina*, il ne veut pas souligner les grandes dimensions ou la stabilité de l'Univers, mais il pensait, probablement, à la *machina* comme à une sorte de superlatif du corps ou à une structure – mouvante – d'une constitution mieux accomplie.

41 Le sens général et la tonalité du passage sont répercutés par Lucain, dans ses *Pharsales*, 1, 80.

42 V. le v. 92 : « *...principio maria ac terras caelumque tuere...* » (« ...considère en premier lieu les mers, les terres et le ciel... », Ernout). Il est vrai que, en ce qui concerne la *trina machina* des hymnes et de la prose médiévales, on propose parfois une filiation philonienne. La diffusion d'une tripartition

attendue et banale (ciel-terre-mer), possible dans toutes les cultures, n'est pas exclue non plus. Mais cette hypothèse n'élimine pas une conjonction avec le passage de Lucrèce, chez des auteurs qui auraient l'intention de souligner, d'une façon peut-être polémique, la réminiscence.

<sup>43</sup> Ainsi REHMANN, *Die Geschichte...*, p. 29 sq. : « Die Ebene, von der aus die Übertragung vorgenommen worden ist, war wohl die Bedeutungsgruppe b) (Gerüst); denn diese hat eine stärkere assoziative Verwandtschaft zu der antiken Vorstellung des Weltengebäudes, als das bei der römischen machina im engeren und eigentlichen Sinne der Fall ist » (pourtant, il ressent comme insuffisante cette affirmation trop tranchante); BARONCINI, « La metafora "machina mundi" », p. 14 : « Per lungo tempo difatti essa (l'espressione) farà quasi esclusivamente parte del linguaggio poetico, percepita quindi secondo una particolare tonalità evocativa e patetica. Nata all'interno di un poema, sia pur filosofico, la formula ha una prima e lunga stagione poetica, con scarso valore cognitivo. La sua stagione filosofica probabilmente data dalla traduzione del Timeo di Calcidio »; EUSTERSCHULTE, « Organismus... », p. 116 : « Sicherlich darf die Rede von einer machina mundi an dieser Stelle nicht als Indikator einer rein mechanischen Naturauffassung gewertet werden. Insbesondere wenn man an Lukrez' Bewunderung für die mütterliche und kunstreiche, wachstumspendende Erde denkt »; POPLOW, « The Concept of Machina... », p. 89 : « From the first appearance of the term machina mundi in antiquity, in Lucretius and Lucan, up to the sixteenth century, this metaphor did not evoke the concept of a world machine with continuously moving parts, but the world as a stable structure that only at the end of time would lose its coherence and collapse ».

<sup>44</sup> Il est intéressant de remarquer qu'Ernout hésite de couper le nœud gordien : en proposant « la masse énorme de la machine », il choisit, il est vrai, la variante de l'hendyade, mais, tout à la fois, il ose à proposer « machine », sans traduire le mot et sans en offrir un synonyme.

<sup>45</sup> V. *La Théologie...*, surtout le 5e chapitre, « Les platonismes du XIIe siècle ». C'est un lieu commun des études médiévales.

<sup>46</sup> *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, 1970, PART VII. « Western Christian Thought from Boethius to Anselm », by H. LIEBESCHÜTZ, chap. 35 : « Boethius and the legacy of antiquity », D. « The problem of Boethius' religious allegiance », p. 554 et *passim*.

<sup>47</sup> Après l'ouvrage d'Alexandre KOYRÉ « Du monde de l'à-peu-près à l'univers de la précision » (*Critique*, n° 28, 1948), in *Études d'histoire de la pensée philosophique*, A. Colin, Paris, 1961.

<sup>48</sup> Je renvoie, pour toutes ces références, à l'Annexe I, qui contient des extraits significatifs des auteurs discutés.

<sup>49</sup> Cf., dans sa récente traduction commentée chez Les Belles Lettres (2001), Mireille ARMISEN-MARCHETTI, qui propose, respectivement, « ...la fabrication de l'Âme du Monde » au 1, 12, 6, et « l'architecture cosmique » au 1, 15, 5.

- 50 Á la différence d'autres ouvrage d'Honoré, celui-ci ne figure pas parmi les sources proprement dites du *Hortus*, mais son esprit et typique pour le début du XII<sup>e</sup> siècle, et même pour des temps plus reculés, car si cet auteurs aime les penseurs des IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, sa cosmologie est redevable même à Isidore de Séville. Dans sa *Philosophie au Moyen Âge*, Gilson en fait l'exemple représentatif de ce que la couche moyenne des gens cultivés du XII<sup>e</sup> siècle considérait être l'image du monde.
- 51 V. l'Introduction de M.-Th. D'ALVERNY au *Sermon sur la sphère intelligible*, *op. cit.*, p. 166 et *passim*. V. aussi le commentaire de P. DRONKE, « The Fable of the Four Spheres », in *Fabula...*, Leyde/Cologne, 1974, pp. 141-153.
- 52 « *The climax of the fable is the reaffirmation of the physical at the centre of the divine: the midpoint of the intelligible sphere is itself the mortal world... All at once there are no more higher and lower spheres: the one intelligible sphere encompasses all the apparent opposites* » (DRONKE, p. 151).
- 53 *HD* fol.67r (Pl. 46), *Œuvre N-D* 40/67, 43/70.
- 54 *HD* fol. 67v (Pl. 47), *Œuvre N-D* 41/68, 42/69, Bastard Calques pl. 35 (seulement buste du Christ).
- 55 *HD* fol. 80v (Pl. 48), Bastard Facs. pl. 6, Bastard Calques pl. 36 a, *Œuvre N-D* 18/30.
- 56 V. *infra*, n. 74.
- 57 Je remercie Madame Isabelle Marchesin pour m'avoir éclairé quelques aspects de cette concurrence entre les genres de l'iconographie médiévale.
- 58 Voir la première image de l'Annexe II.
- 59 C'est encore Mme Marchesin qui m'a attiré l'attention sur ce symbole complexe et bizarre.
- 60 Les balances de justice (celle de st. Michel – pour la pesée des âmes, la balance du Jugement Dernier, celle du chevalier de la famine de l'Apocalypse), qui abondent dans l'iconographie du haut Moyen Âge, sont, naturellement, moins importantes que celles qui signifient le calcul et la délibération du Dieu-Créateur. Dieu-Géomètre, ainsi que le Christ qui mesure la Terre sont présents surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle.
- 61 Importants dans la mesure où ils suggèrent un certain niveau technique et symbolisent la face sombre du monde, le monde renversé. Ils ont parfois une signification cosmique.
- 62 V. l'intrados de l'arc à l'ouest du carré du transept de la Chapelle St.-Gilles (anc. prieuré), France, Loir-et-Cher / Montoire-sur-le-Loir; intér.; XI-2-2/XII-1-1.
- 63 Voir, entre autres, le devant d'autel donné par l'empereur Henri II et sa femme Cunégonde vers 1015, provenant de la Cathédrale Notre-Dame de Bâle, Suisse, actuellement au Musée de Cluny, Paris.
- 64 V. la monographie de SCHRADE, *Die romanische Malerei. Ihre Maiestas*, Stuttgart, 1963.
- 65 V. *supra*, pp. 236.

- <sup>66</sup> Références : la mandorle de la façade ouest de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers est particulièrement riche ; v. aussi la mandorle ornée du Soleil du portail O du Prieuré Notre-Dame-du-Puy (France, Alpes-de-Haute-Provence / Ganagobie, XII-1) ; la mandorle remplie d'étoiles en forme de fleurs, entourée du Soleil, de la Lune et de nuées, sur le portail O de l'Abbatiale S-te-Foy (France, Aveyron / Conques, XII-1) etc.
- <sup>67</sup> V. la voûte de l'Église Notre-Dame (anc. abbatiale) / Chapelle haute St.-Michel – France, Pyrénées-Orientales / Arles-sur-Tech (intér. ; XII-2-1).
- <sup>68</sup> On peut le regarder à l'Égl. St.-Nazaire-de-l'Écluse-Haute, en France, Pyr.-Or. / les Cluses (intér., XII), ou sur l'arc d'entrée d'abside de l'intér. de l'Égl. St.-Nazaire-de-l'Écluse-Haute (France, Pyr.-Or. / les Cluses, XII<sup>e</sup> s.), ou bien à l'extérieur datant du XI<sup>e</sup> siècle de l'église Notre-Dame d'Arles-sur-Tech, où le jeu de cercles est très attentivement étudié sur la croix grecque avec le Christ en majesté du tympan de la porte E.
- <sup>69</sup> France ; chapiteau E dans le cloître, XI<sup>e</sup> s.
- <sup>70</sup> Voir, pour toutes ces trois images, l'Annexe II.
- <sup>71</sup> XI<sup>e</sup> siècle.
- <sup>72</sup> Évidemment, l'enlumineur de ce manuscrit n'est pas le seul qui lise de cette manière la Bible, il suit, sans doute, l'usage interprétatif canonique.
- <sup>73</sup> « *Christ Treading the Mystic Winepress* », HD fol. 241r (Pl. 133), Bastard Calques pl. 102, Engelhardt 955 35/6. L'image est insérée dans la section des textes eschatologiques. Cf. aussi le Pressoir de la colère de Dieu de l'Apocalypse, 14, qui dénonce, lui aussi, un sens cosmologique (par exemple, le Pressoir du f. 120r du ms. du *Commentaire à l'Apocalypse* rédigé par Beatus de Liébana avant l'an 1000, conservé aujourd'hui à la bibliothèque du monastère de l'Escorial).
- <sup>74</sup> « *God Capturing Leviathan, Christ on the Cross as the Hook* », HD fol. 84r (Pl. 49). Bastard Facs. pl. 13, Bastard Calques pl. 38. Ce dessin est intégré au début de la série néo-testamentaire, à titre d'image illustrant le sens de l'Incarnation.
- <sup>75</sup> V. *supra*, p. 251.
- <sup>76</sup> Pour toutes ces dichotomies, je renvoie de nouveau à l'étude de Gabriele Baroncini.
- <sup>77</sup> V., entre autres, Anne EUSTERSCHULTE, « *Organismus...* », p. 105.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes antiques

- BOËCE, *La Consolation de Philosophie*, trad. du latin par J.-Y. GUILLAUMIN, Les Belles Lettres, Paris, 2002
- M. TULLII CICERONIS *Somnium Scipionis*, erklärt von Carl Meissner, 7. Aufl., Leipzig und Berlin, Teubner, 1930
- M. TULLII CICERONIS *De natura deorum*, éd. par M. VAN DEN BRUWAENE, 4 voll., Latomus, Revue d'Études Latines, Bruxelles, 1970-1986 (Collection Latomus, 107, 154, 175, 192)
- AMBROSIUS AURELIUS THEODOSIUS MACROBIUS, *Commentary on the Dream of Scipio*, translated with an introduction and notes by William Harris STAHL
- MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, texte établi, trad. et comm. par Mireille ARMISEN-MARCHETTI, 2 voll., Les Belles Lettres, Paris, 2001-2003
- PLATON, *Timée*, dans *Œuvres complètes*, t. X, texte établi et traduit par Albert RIVAUD, Les Belles Lettres, Paris, 1925
- *Timaeus a CALCIDIO translatus, commentarioque instructus*, edidit J. H. WASZINK, editio altera, in Aedibus Instituti Warburgiani et E. J. Brill, Londinii et Leidae, MCMLXXV
- VITRUVÉ, *De l'architecture*, livre X, texte établi, traduit et commenté par Louis CALLEBAT, avec la collaboration, pour le commentaire, de Philippe FLEURY, Paris, Les Belles Lettres, 1986

### Textes médiévaux

#### Poésie sacrée

- CONNELLY, Rev. J. (éd.), *Hymns of the Roman Liturgy*, Longmans, Green and Co, Londres/New York/Toronto, 1957
- DREVES, G. M., BLUME, C. (éd.), *Analecta hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1886-1922, 55 voll. + 3 Register (réimpr. Francfort sur le Main, 1961, indices 1978)
- GAUTIER, L., *Les Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1894
- HILDEBERTI CENOMANNENSIS Episcopi *Carmina Minora*, éd. par A. Brian SCOTT, Teubner, Leipzig, 1969
- HILDEGARD VON BINGEN, *Lieder [Symphonia armonie celestium revelationum]*, éd. Pudentiana BARTH, M.-I. RITSCHER et Joseph SCHMIDT-GÖRG, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1969
- HILDEGARDE DE BINGEN, *Louanges*, La Différence, Paris, 1990
- JONSSON, R., MARCUSSON, O., BJÖRKVALL, G., IVERSEN, G., ODELMAN, E. (édd.), *Corpus Troporum*, voll. 1-6, Almqvist + Wiksell International Stockholm, 1975-1986
- Notkeri Poetae Liber Ymnorum*, Lateinisch und Deutsch, hrsg. von Wolfram VON DEN STEINEN, Francke Verlag, Berne/Munich, 1960

A. S. WALPOLE, *Early Latin Hymns*, Hildesheim, 1966 (réimpr. de l'éd. Cambridge 1922)

### Prose

ALAIN DE LILLE, *Sermo de sphaera intelligibili*, in *Textes inédits*, Vrin, Paris, 1965

HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus Deliciarum*, Commentary-Reconstruction, 2 voll., ed. by Rosalie GREEN, Michael EVANS, Christine BISCHOFF, Michael CURSCHMANN, Brill, Leyden, 1979

HILDEGARDE DE BINGEN, *Le Livre des œuvres divines (Visions)*, Albin Michel, Paris, 1982

HILDEGARDIS *Sciuias*, ed. A. FÜHRKÖTTER OSB collaborante A. CARLEVARIS OSB, Brepols, Turnholti, 1978 (CCCM, 43-43a)

HONORIUS AUGUSTODUNENSIS. *Imago mundi*, geringfügig geändert nach der Ausgabe von Valerie I. J. FLINT, Paris, 1983, reimprosaisch gegliedert und ins Netz gestellt durch Hans ZIMMERMANN, März, 2000 (Quellengrundlage zu Gervasius von Tilbury, *Otia Imperialia* – <http://12koerbe.de/hanumans/imago.htm>)

PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, in *Genesim*, cap. I-XII, mis en réseau par Hans ZIMMERMANN, d'après la *Patrologie Latine* de MIGNE, vol. 198, Paris, 1855 (<http://12koerbe.de/hanumans/hist-sch.htm>)

### Iconographie

La base Romane d'images numériques indexées créée par la Photothèque du CESCO-Poitiers et SGBD TAURUS-Gesco

AVRIL, F., BARRAL I ALTET, X., GABORIT-CHOPIN, D., *Le Temps des Croisades. Le Monde Romain 1060-1220*, Gallimard, Paris, 1982 (L'Univers des Formes)

BLUME, D., *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Akademie Verlag, Berlin, 2000

GRODECKI, L., MÜTHERICH, F., TARALON, J., WORMALD F., *Le Siècle de l'an mil*, Gallimard, Paris, 1973 (L'Univers des Formes)

HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus Deliciarum*, Commentary-Reconstruction, 2 voll., ed. by Rosalie GREEN, et al., Brill, Leyde, 1979

SCHRADE, H., *Malerei des Mittelalters. Die romanische Malerei. Ihre Maiestas*, Deutscher Bücherbund, Stuttgart, 1963

WALTHER, I., WOLF, N., *Codices illustrés*, Taschen Verlag, Cologne, 2001

### Exégèse, études

D'ALVERNY, M.-Th., « Le Cosmos symbolique du XII<sup>e</sup> siècle », in *AHDLMA*, (28), 20/1953, pp. 31-81

- ARMSTRONG, A. H. (éd.), *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge Univ. Press, 1970
- BARONCINI, G., « Note sulla formazione del lessico della metafora “*machina mundi*” », in *Nuncius. Annali di storia della scienza*, 4/1989, fasc. 2, pp. 3-30
- BOBER, H., In Principio. *Creation Before Time*, reprinted from DE ARTIBUS OPUSCULA XL, *Essays in honor of Erwin Panofsky*, edited by Millard MEISS, New York University Press, 1961
- CARRUTHERS, M., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press, 1998
- CHENU, M.-D., *La Théologie au douzième siècle*, 3<sup>e</sup> éd., Vrin, Paris, 1976
- DIJKSTERHUIS, E. J., *The Mechanization of the World Picture. Pythagoras to Newton*, Princeton University Press, New Jersey, 1986 (1961-1959)
- DRONKE, P., *Fabula : Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Brill, Leyde/Cologne, 1974
- Id., (éd.), *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney, 1988, en particulier, pp. 21-53
- DUHEM, P., *Le Système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, tomes II et III, Librairie Scientifique A. Hermann et Fils, Paris, 1914-1915
- EUSTERSCHULTE, A., « *Organismus versus Mechanismus. Zur Rolle mechanomorpher Modelle in Naturkonzeptionen der frühen Neuzeit* », in *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, hrgg. von Frank FEHRENBACH, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2002 (Bild und Text, hrgg. von Gottfried Bohm, Karheinz Stierle), pp. 97-133
- GILSON, É., *Filozofia în Evul Mediu de la începuturile patristice până la sfârșitul secolului al XIV-lea*, trad. rom. de Ileana STĂNESCU, Humanitas, Bucarest, 1995 (1986)
- Id., *L'Esprit de la philosophie médiévale*, 2<sup>e</sup> éd., Vrin, Paris, 1969
- GIMPEL, J., *Revoluția industrială în Evul Mediu*, trad. Constanța OANCEA, Meridiane, Bucarest, 1983 (1975)
- HUGGETT, N. (éditeur et commentateur), *Space from Zeno to Einstein : Classic Readings with a Contemporary Commentary*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Londres, Grande Bretagne, 1999
- HUMPHREY, J. W., OLESON, J. P., SHERWOOD, A. N., *Greek and Roman Technology : a Sourcebook. Annotated Translations of Greek and Latin Texts and Documents*, Routledge, Londres/New York, 2002 (1998)
- POPLOW, M., « The Concept of *Machina* in the Roman Period », in *Homo Faber : Studies on Nature, Technology, and Science at the Time of Pompeii*, presented at a conference at the Deutsches Museum, Munich, 21-22 March 2000, « L'Erma » di Bretschneider, Rome, 2002, pp. 83-90
- POULLE, E., *Les Sources astronomiques (textes, tables, instruments)*, Brepols, Turnhout, 1981 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 39)

- REHMANN, A., *Die Geschichte der technischen Begriffe fabrica und machina in den romanischen Sprachen* (Diss. Munster), Bochum, 1935, en particulier les pp. 3-58
- ROSSI, P., *Les Philosophes et les machines: 1400-1700*, trad. Patrick VIGHETTI, Presses Universitaires de France, Paris, 1996 (Science, Histoire et Société)
- VIEUX, M., *Lumea constructorilor medievali*, trad. Crișan TOESCU, Bucarest, 1981 (1975) (Biblioteca de artă)
- WESTRA, H. J. (éd.), *From Athens to Chartres. Neoplatonism and Medieval Thought: Studies in honour of Édouard Jauneau*, Brill, Leyde/New York/Cologne, 1992
- ZIMMERMANN, A. (éd.), *Mensura, Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, Berlin/New York, 1983-1984 (*Miscellanea Mediaevalia*, 16./1-2)
- ZUMTHOR, P., *La Mesure du monde. Représentation de l'espace*, Seuil, Paris, 1993 (Collection Poétique)





## MARIA RALUCA POPA

Born in 1974, in Bucharest

Ph.D. in History, the Central European University, Budapest, 2004

*Dissertation: Restructuring and Envisioning Bucharest: The Socialist Project in the Context of Romanian Planning for the Capital, a Fast Changing City and an Inherited Urban Space*

Collaborations with the Open Society Archives, Budapest (OSA), the Romanian Institute of Recent History (IRIR), the Civic Academy Foundation, Bucharest (FAC)

Participation in international conferences and colloquia in Cluj, Budapest, Krakow, Berlin, Sighet, the Hague, Bucharest, Athens

Articles published in Romania and abroad on intellectual history, oral history, architectural history, architectural heritage



## THE “WOUNDED” CITY: REMEMBERING SOCIALIST RESTRUCTURING AND REINVENTING BUCHAREST AFTER 1989

After the socialist period came to an end in 1989, “the state of the city”<sup>1</sup> became a controversial issue in Bucharest cultural circles. The meaning and identity of the capital city was the subject of endless debate in the cultural mass media.<sup>2</sup> Intellectuals, with a need to reassess their identity as citizens of Bucharest, were confronted by two main issues. Firstly, interest for the city was triggered by the dilemma as to what to do with the results of the radical redevelopment scheme that took place in Bucharest in the 1980s - a 4km boulevard called the Victory of Socialism Boulevard (*Bulevardul Victoria Socialismului*), which was subsequently renamed Union Boulevard (*Bulevardul Unirii*), the perspective of which ends in the giant House of the Republic, later renamed House of the People and then again Palace of the Parliament. The second reason for reassessing their urban identity was brought on by the resurfacing of an old frustration among the cultural elite, who thought Bucharest had failed to prove it was worthy of the status of a modern European metropolis. The combination of the two unleashed a vortex of lamentations that, in the years to follow, spawned a panorama of justifications, cries for help, mourning, rage, nostalgia, shame, frustration, pride and wishful thinking.

Section A of this paper discusses how intellectual debate was followed by both foreign and local mass-media. In many cases, ideas, myth and stereotypes traveled back and forth across national borders. Themes were borrowed from the outside media, only to be sold back as “local specificity”, or lent abroad only to be bought back as examples of “how foreigners see us”. Section A will also include background information that will facilitate understanding of section B, which will present the various dominant discourses on the city.

Section B is centered on two themes: the legacy of the socialist period in the city, and how it influenced perception of Bucharest as a capital city.

Section C suggests how scholarly literature on Bucharest could reach beyond the popular metaphors of the 1990s and back to the streets of the city in a search for historical information, spatial knowledge and everyday experiences that could illuminate how different strata of Romanian society (and different categories of Bucharest inhabitants) have managed to cope and continue to cope with a radically changed cityscape.

### **A. New interest in Bucharest in Romania and abroad**

Immediately after the end of the communist regime in Romania in December 1989, the physical state of the city became a controversial issue in cultural circles in Bucharest. The media devoted a lot of space to debates on the “destruction of Bucharest.” The architectural elite plugged the issue ad nauseam in an attempt to draw attention to the “new role” architects and specialists could play in the “recovery” of the city and Romanian society in general.<sup>3</sup>

Most debate centered on the socialist project of the 1980s. The changes in December 1989 left the so-called “civic center” a vast construction site. Monumental buildings and wide avenue vistas found themselves in a wasteland of rubble. Half-finished structures were surrounded by confusing, large open spaces that were the result of the razing of old city districts to make way for the new center. The secrecy that surrounded this project of the previous decade increased the state of shock and bewilderment felt by public opinion when the extent of the urban intervention was acknowledged: some 40,000 people were reported to have been displaced; several medieval churches (most rebuilt in the eighteenth and nineteenth centuries) and much nineteenth century architecture had been destroyed. This gave birth to the long-lasting metaphor for Bucharest in post-socialist writing: “the tragedy” or “the drama” of the city.<sup>4</sup>

The decade that followed December 1989 was poor in urban action, but rich in conceptualization and reappraisal of the “problem” of the city. A favorite theme when lamenting the fate of Bucharest in the early 1990s was the “uniqueness” of Bucharest.<sup>5</sup> The city was considered so “deeply wounded” by communist barbarism that not even the war damaged cities of the Second World War were a good comparison. As a city whose affliction was brought on not by nature or war, but by conscious political decision, Bucharest was proclaimed unique in its sufferings. But

rather than drawing attention to the city and its problems as expected, this view in fact helped to confine discussion of the city to a local, self-centered and self-pitying discourse.

Despite the existing discourse of uniqueness of Bucharest, the Romanian situation can be compared with another case from the history of modern urban planning: the similar decision faced by Brazil in the early 1960s. Mainly for political reasons,<sup>6</sup> the government of Juscelino Kubitschek began an ambitious and costly project of building a new capital for Brazil in the period 1955-1960. The next government, which took office in 1961, inherited a large construction site that was later to become Brasilia, the new capital. In the five years that followed, the new regime was caught in the dilemma of “the folly of continuing with Brasilia and the crime of abandoning it.”<sup>7</sup> In the following decades, Brasilia was continued and eventually finished.

The situation in Bucharest in 1990 was similar. The communist regime was gone, but its half-finished project was still there and could not be ignored.<sup>8</sup> The first question to be asked was “What is to be done with the House of the People, the most powerful testimony of how decadent a political regime can become?”<sup>9</sup> This decision, with its many political implications, was a difficult one. However, as in the case of Brasilia, the political elite eventually decided to continue with the project, despite protests from the literati.<sup>10</sup> Anca Petrescu, coordinator of the construction works for the House of the People during the 1980s, was re-assigned as manager of the unfinished building. In 1996, before the building was completed, the government decided that Romanian Parliament should move there and soon after the huge building became known as the Palace of the Parliament. Many buildings on and around the boulevard were leased or sold to international corporations and companies that finished the buildings in a piecemeal fashion, modifying the appearance of their assigned space to fit with more contemporary design concepts. While the first part of the boulevard, from the *House to Piața Unirii*, is said to be an area in which nothing happens, the second part of the boulevard is lively and active.

The way in which the local intelligentsia presented the issue also shaped international understanding of the problem. The debates of the 1990s perpetuated a number of fallacious myths that international journals occasionally embraced indiscriminately. As early as 1990, local media and urban professionals grasped the enormous opportunity for advertising themselves that the poor state of the city offered. Continuous lamenting

was quickly understood to be an efficient strategy by which to put Bucharest, Romanian architecture and Romanian architects in the spotlight of the international media.<sup>11</sup> As a consequence, many assessments of the international press originated with the strongly politicized message signaled westward by the local elites.

While the socialist project for Bucharest's new civic center was only subject to international media exposure in the 1990s, the socialist plans for systematization of the villages had been under the spotlight since the 1980s. Romanian exiles, together with the exiled Hungarian lobby, had long denounced the Romanian systematization program. It was presented in the 1980s as a barbarous plan to eradicate the traditional peasant way of life and the specific ethnic rural heritage of minorities living in Romania.<sup>12</sup> After 1990, it became clear that news of the destruction of villages inside socialist Romania had been deliberately exaggerated in an attempt to elicit more European protest.<sup>13</sup> The destruction of Bucharest, on the other hand, only became a sensation abroad after 1990, and it surprised everyone with vivid images of the enormous House and the long boulevard, but especially with accounts of the wastelands surrounding the "ghostly buildings" of the unfinished project. As one foreign journal noted, Bucharest was at the time probably the least known European capital after Tirana.<sup>14</sup>

After many decades of isolation, Romanian specialists and scholars saw again the possibility of advertising their work abroad. The clear interest being directed by the rest of the world to post-revolutionary Romania was eventually channeled by these intellectuals toward the problems of the built environment. Historians, art historians and architects began to write for foreign journals. With Romania's heritage having been damaged in the socialist period, the situation of Bucharest's architectural environment and the Romanian villages after systematization became favorite topics. The "destruction" of Romania's villages, towns and cities during the socialist period had clear journalistic appeal. Aided by the interest this subject aroused abroad, Romanian specialists incorporated additional information pertaining to the history of the city, the various architectural trends in pre-socialist Romania (in particular modernism), and broader Romanian cultural and intellectual issues.<sup>15</sup>

One of the first "exports" of this kind was a *Monuments historiques* issue from 1990, which was focused entirely on "wounded" Romanian heritage.<sup>16</sup> Well-known names in Romanian culture contributed to this issue, including: an art historian and specialist in historical monuments

who had protested against the demolitions in the 1980s (Răzvan Theodorescu); and a senior architect whose name had been known since the interwar period (Emil Paul Miclescu).<sup>17</sup> In Romania, the “wounds” inflicted on national heritage were exposed in a major exhibition held within a few months of the events of December 1989 entitled “The State of the City.” Another exhibition, “The Monuments of Romania, 1977-1989,” made further use of all the criticism, disappointment and subversive materials collected secretly by “preservationists” in the 1980s<sup>18</sup> by exhibiting previously unreleased material, photographs of the demolitions and historical monuments in a state of decay, as well as privately gathered remains from the houses and monuments demolished in the civic center area.

It was not only old and established intellectuals and “dissidents” that were heard. Public intellectuals associated with the rule of Ceaușescu, such as Anca Petrescu, also received the attention of the foreign media. She gave many interviews to foreign architectural journals and to newspapers and magazines with wide audiences. One of the first interviews she gave was to the *Wall Street Journal* in April 1990. Later, in 1994, she was interviewed by the German Keno Verseck for *Die Tageszeitung*. More recently, she was interviewed by the Hungarian architectural journal *Octogon*.<sup>19</sup>

At home, the attention she received was of a different nature. She became a scapegoat for the urbanistic and architectural excesses of the late socialist period. In 1990, the first issue of the Romanian independent architectural journal, *Arhitext*, criticized Anca Petrescu heavily, accusing her of collaboration, and for being responsible for the vast amount of national resources swallowed by the House of the Republic that she had designed. Since the Union of Architects was not ready to begin a witch-hunt, it proved easier to single out Petrescu as the only “tarnished” architect.<sup>20</sup> Some voices even suggested that the plans for reconstructing Bucharest had been her idea, something which can be easily refuted by the chronology of the events.<sup>21</sup>

Architects that had been marginalized in the latter decades of socialism acceded to important positions in the state administration and became powerful, authoritative voices in the media. Ascanio Damian, a former rector of the Institute of Architecture in the 1960s, and Mariana Celac, a dissident architect that had criticized socialist planning practices in the 1980s, were both members of the Council of the National Salvation Front, the interim power in the country after the collapse of the socialist

system. Another marginalized architect, Șerban Popescu-Criveanu, became head of the newly established Ministry of Urbanism and Territorial Planning.<sup>22</sup>

After 1989, the focus of the socialist project, the huge “House of the Republic”, again became known as “the House of the People” in an attempt to change its political meaning as the locus of power of the previous regime. Together with the new boulevard, the House attracted attention both at home and abroad. The House was immediately opened to the public; well-rehearsed guides told Romanian and foreign visitors incredible facts about its construction, cost and dimensions. The feature of the new center that was foremost and easiest to grasp was its sheer size. Media coverage after 1989 indulged in providing detailed dimensions and figures for the entire architectural ensemble: the boulevard was sometimes two, sometimes four kilometers long; the House was the second largest in the world after the Pentagon; the project had needed as many as 10,000 workers<sup>23</sup>; the main hall of the House contains a carpet of 1,000 square meters and weighing 14 tonnes; and so on.<sup>24</sup>

While elite groups abhorred it as a symbol of totalitarianism, many normal Romanians and some foreigners found the building entertaining, and even worthy of admiration. Statements by foreign architects that compared the House and the boulevard with contemporary postmodern architecture around the world generated local outcry.<sup>25</sup> Other specialist publications were more cautious, such as two major British journals that featured the House of the People and the boulevard in 1991 articles, in which the over-decorated façades and fancy interiors featured as the favorite close-ups of the socialist project.<sup>26</sup>

Given the interest coming from outside the country and the heated debates on the fate of the project within the country, Romanian architects seized the opportunity to advertise their abilities. The ensuing debate as to “what to do with the unfinished socialist project” involved many architects, both in Romania and in exile. A British architect of Romanian origin, Șerban Cantacuzino, suggested plans for a reorganization of the area of the socialist project as early as January 1990.<sup>27</sup>

In 1991, the Union of Architects organized a National Contest of Ideas to find solutions for the House of the People and the surrounding area. It was an all-encompassing, informal contest. The entries were essentially more of a symbolic nature, ranging from architect’s suggestions to bury the “House” and transform it into a hill, to suggestions by primary-school

children to transform it into a “Palace of Toys.” This was followed by the international contest, “Bucharest 2000”. Begun in 1995 and completed in 1996, the contest was considered a big international success.

As early as 1992, the newly elected head of the Romanian Union of Architects, Alexandru Beldiman, had begun to discuss the possibility of organizing a major international planning competition for the “disturbed” area. The competition was justified in complex ways: it would promote Romania and Bucharest abroad; it would build contacts between Romanian specialists and their international counterparts; it would attract foreign investment to Bucharest; it would provide evidence that architects and planners can be of use in the emerging political order and that architecture-related matters - though not as urgent as economic issues - need to be acknowledged and addressed.<sup>28</sup>

Alexandru Beldiman soon started to contact important members of the international planning community in order to identify potential members of an international jury for the competition.<sup>29</sup> Between 1993 and 1995, Beldiman and the Union of Romanian Architects looked for ways of financing the competition including by involving state institutions, such as Bucharest Municipality or the Ministry of Public Works. Finally, and with direct support from the president, the project was initiated.<sup>30</sup> The main entry requirement for the competition was that the existence of the House and the boulevard not be contested and the solutions proposed be “realistic”.<sup>31</sup> The competition was announced in 1995 and the winner chosen out of 235 entries. The winning project was submitted by a team of architects from Hamburg, whose proposed solution was both “modern” (a cluster of skyscrapers surrounding the House) and involved the “memory” of the place (restoration of the trajectory of a number of disappeared streets).<sup>32</sup> The project was unanimously praised in the Romanian cultural media. However, it still awaits the financing that would make its realization possible.

As a result of the “discovery” of Romania – its architecture, its capital and its architects – many foreign specialists intermingled with the locals and occasionally returned on a quest to understand this “unusual” city. Drawn by a curiosity and the lure of “Ceaușescu’s Palace and Grand Axis”, they soon became familiar with the fashionable attitudes toward the city that will be presented in this paper (section B). They slowly adopted the point of view of the natives and described Bucharest as an atypical city that could not be compared in greatness with Rome or Prague,

but could attract the foreigner with its subliminal and mysterious magnetism.<sup>33</sup>

Local architects' views developed differently. Just as they found scapegoats for the ethical and social effects of their profession's involvement in the great schemes of the 1980s; in similar fashion, they used the socialist project as an explanation for their feelings of stigma. The project of the new civic center offered a façade to the faceless feelings of inferiority inherited from previous centuries. At the same time, while the socialist period was blamed for everything that did not function properly in the city, the interwar years were elevated to mythical status. The memory of the pre-socialist period was cleansed of any disharmonious elements so as to be presented as the Golden Age of the capital and of Romanian architecture. A prestigious and persistent cultural project initiated by the architectural elite after 1989 investigated and advertised the interwar modernist architecture of Bucharest. Three major exhibitions with accompanying catalogues, which stood out as beautifully designed in the grim context of the post-1989 publications, presented interwar Bucharest as a period of great enthusiasm, talent, progressive thinking and social cohesion.<sup>34</sup> In Romania, the exhibitions constituted some of the most important cultural events of the 1990s. Consequently, they were "exported" to Europe, taken on tour, held at prestigious venues (e.g. RIBA) and displayed at international events (e.g. the Venice Biennial). Thus, two visions of Bucharest polarized the collective remembering of its history: the socialist period and the interwar period. The socialist period was perceived and described as a bleak dystopia and the interwar period was transformed into myth. In hoping to bury the memory of the socialist era, architectural circles had helped to resurrect the memory of the interwar period.<sup>35</sup>

## **B. "The catastrophe called 'the New Civic Center'"<sup>36</sup>**

This section follows the themes and perceptions that were used in post-1989 remembering of the 1980s transformation that coalesced to form a dominant discourse on the meaning and value of the new civic center.

### **1. Remembering versus forgetting: The role of history and memory**

The complex reaction of the urban elites after 1989 can not be understood without addressing issues such as the relationship between history, the city and public memory. Similar to the situation in Germany after the Second World War, the pervasive message conveyed by these texts is that history had dissolved and that a new life cycle had begun. From this *Stunde Null* position annalists attempted to assess what had happened.

These authors expressed the overpowering feeling that they had just witnessed a great cultural disaster. Now that an entirely new epoch had begun, the “witness” metaphor suggests that the first task was to testify as to what had happened. Testimony was not only understood in terms of giving an impartial account but also as an act of narration, explanation and making sense of recent events.

At this point, “memory” became a central concept in these writings. While again comparable with the pervasive attitude in the aftermath of the Second World War, many voices believed that remembering the past would offer protection from future relapses into old patterns. Thus, the *nichts vergessen* attitude, seen elsewhere after the Second World War, found its Romanian counterpart after 1989.

Bucharest intellectuals took the task seriously: many voices implied that the most important duty incumbent on intellectuals interested in the city was to remember its recent misfortune as well as the (alleged) happy pre-socialist past; some began a crusade against oblivion: “We should never forget the tragedy of the Bucharest that vanished and those who have betrayed us and probably continue to betray us today.”<sup>37</sup> In their writings, remembering was opposed to forgetting in two important ways. First, the “tragedy” of the city during the socialist period should not be forgotten. Second, the memory of things past, of the period prior to the communist regime, should be kept alive, as a positive memory to be used to neutralize the influence of the malign post-socialist urban reality. Failure to do so was considered a cultural threat. They noticed oblivion of both kinds around them and warned against it.

Oblivion was considered treacherous, because it could lead to a dangerous intimacy with the monstrous - to a casual integration of the abnormal into the daily circle of life. If memories were not kept alive, the people might become used to the House of the People and the

boulevard. This would amount to a post-mortem victory for Ceaușescu and socialist Bucharest.

Certainly, something must be done quickly, especially because there is a danger: the unwarned population (and, alas, even foreign architects, who are not immunized at all against all the forms of totalitarianism, architectural totalitarianism included) tend to transform the area into a kind of fetish, masking present and future defoulements (sic): “Look! Ceaușescu was able to do something grand; he was able to change the city! . . .” The almost complete lack of information and architectural cultivation of the masses leads gradually to the worst possible thing: this architecture begins to please.<sup>38</sup>

The first architectural exhibition on Bucharest in 1990, “Bucharest: the State of the City,” attempted to oppose visually the socialist buildings with the old, demolished buildings they had replaced. It was one of the first appearances of the *nichts vergessen* attitude. The organizers considered the exhibition a symbolic warning, a moment of mourning and a “memento” to be kept and used to avoid future mistakes.<sup>39</sup> Despite this, cultural analysts complained that the exhibition was not perceived by the audience as an occasion for grievance and remembrance, but as an enjoyable, entertaining event.

The topic of the exhibition was as serious as you can get! Nevertheless, the spectacular does not mix well with the tragic. This is probably why not everyone who saw the exhibition fully understood its message. For example, the corridor-hall that was supposed to represent the Victory of Socialism Boulevard, constituted for some visitors a good occasion for entertainment. In some areas of the exhibition, a detached attitude could be observed among the visitors, while the people were in fact viewing an account of architectural genocide of such magnitude that it would have terrified any architect in the world.<sup>40</sup>

“We can not be ‘objective’ regarding the trauma of the city!”<sup>41</sup> exclaimed architectural critic Augustin Ioan,<sup>42</sup> in justification of his negative, loaded discourse on the new civic center. Other voices went further, claiming that adoption of a clear stance against the socialist project was a moral requirement, a part of the *nichts vergessen* program. A decade later, the obsession with the meaning and role of “memory” was still alive. The author of a text written in 1999 appeals rhetorically to a chosen few to distance themselves from the unknowing mob that forgets and forgives:

Today, almost nine years after the events of December 1989, when walking down the street it appears that nothing reminds us of the obsessive decade of the 1980s, the most difficult period for the city out of all the communist decades. . . . Everything seems to have been erased forever (to the uninitiated in the art of decoding the history of the city) the painful memory of submissiveness and of long rows of people reduced to the antique condition of slaves, people that built the House of the People, today called the Palace of Parliament, a deep stigma on the structure of the city and the consciousness of each and everyone.<sup>43</sup>

The second type of “memory” advocated by different intellectual “voices” is the remembrance of things past, of happy epochs that can neutralize in the minds of the people the negative influence of the socialist period. Entries in the diary of Octavian Paler published in 1990 make this point:

What was here before? Geta asked. We were walking down the boulevard, from Universitate towards Romana, on the left-hand pavement. I took a glance at the cold, impersonal, banal buildings. Standard flats. I don't remember. Don't you see? Geta asks. That is what those who demolish rely on. People forget. They forget very easily. In vain I struggle to retrieve from memory the old image of this spot. The discovery troubles me. If we, people from Bucharest and of a certain age, forget how the city of our youth and mature years looked like - what can we expect of others? We complete the destructive work of the dictator through the feeble opposition of our memory. We adapt to the ugly, gray buildings that they “blessed” us with. We get used to it. And children will believe this is how this city always looked.<sup>44</sup>

This fight against oblivion was undertaken with a sense of urgency, as a last hope. The writers and analysts see memory as feeble, but as the only strategy of undoing history and setting things right where wrong had been done.<sup>45</sup> It is a metaphor for an act of symbolic justice. The anxiety that these voices express in their accounts of recent history reveal a mixture of fear and hope that can be easily explained from the *Stunde Null* perspective. There were different types of action available, but a decision needed to be taken quickly as time appeared to be in short supply.

Augustin Ioan urged that “something ... be done quickly, because there is a danger.”<sup>46</sup> The first team of town hall architects after 1989 was dubbed “the last chance team” in the *Arhitectura* journal. Another

architect, returning from exile in Paris in 1991, spoke of “desperate efforts to salvage the city” at a round table discussion named “remembrance of spaces past”, using a paraphrase of Proust:

The lost city is not totally lost, as long as it still lives inside us and as long as we make desperate efforts to regain it. And we must **quickly** find a method of acting upon ourselves so as not to allow the replacement in our minds of the old image with the new image that we do not want to accept. At the same time, immediate action is required, to stop the noxious influence of this images that continue to distort our minds.<sup>47</sup>

This method of acting upon the mind prone to forgetting describes well the *nichts vergessen* attitude. Another explanation for the appeal of this attitude in elite circles is that “memory” was perceived as a political concept opposed to communism, an anti-communist weapon. Since the communist regime was thought to despise “history,” remembrance became a strategy of resistance and, consequently, a tool of the anti-communist intellectual. The socialist project was described as a conscious and evil attempt to “erase”<sup>48</sup> the memory of the city. And this “erasing” was normally blamed on the mad, evil and ignorant nature of both the communist leader and the entire system.

In 1990, the cultural newspaper *Romania literara* published a quotation from *Le Monde*: “The Victory of Socialism, this barbarous architectural delirium made [the churches] disappear, displaying a **lack of any trace of respect towards the past.**”<sup>49</sup> The 1997 introductory texts to the exhibition catalogue “Bucharest 2000” reads: “A leader afflicted by megalomania fathomed he could enslave the city and **erase its memory.**”<sup>50</sup> These two quotations introduce the metaphors discussed in the following sub-section.

## **2. Demonized architecture**

The recent past has been commonly described as a latter-day apocalypse. The architectural critic Augustin Ioan even chose the title “After Armageddon” for one of his articles.<sup>51</sup> This demonized perspective relates to the aforementioned belief in a communist conspiracy against memory, in which Ceaușescu had deliberately planned to destroy city, a plan that was pursued relentlessly. In some texts Ceaușescu is described as evil incarnate. A milder example is given in another entry in Octavian Paler’s diary:

The boulevard is a perfectly straight line, drawn over everything that stood in its way. Nothing mattered, nothing constituted an obstacle. It is frightening to watch the strip of asphalt that leads mercilessly to the Pharaoh-like image of the House of the People. How much hate can read in those straight lines! You must wholeheartedly hate a city to ignore what has to be sacrificed in such cool blood.<sup>52</sup>

“Was the destruction of pre-existing Bucharest a mere contingency?” This question was put to a member of the architectural team that worked on the civic center.<sup>53</sup> The architect evaded a straightforward answer, though he did say that there had been a definite lack of understanding and respect for Bucharest’s architectural heritage. At any rate, the question indirectly referred to the fashionable interpretation that the civic center was merely a pretext for a “maniacal” attempt to destroy the existing city. It was part of an unofficial “plan” of memory-erasing. Ceaușescu allegedly chose a symbolic destruction of interwar Bucharest, the so-called Little Paris, out of jealousy and envy for the fame the city had enjoyed in pre-socialist times.<sup>54</sup>

The “black” metaphors refer to either Ceaușescu or his “palace.” The House was ironically called “the People’s Monster”<sup>55</sup> while the boulevard was dubbed “the boulevard of insanity.”<sup>56</sup> Ceaușescu was either compared to Nero,<sup>57</sup> a pharaoh<sup>58</sup> or a primitive tribal chief.<sup>59</sup> The vocabulary employed was connected either to madness and dark powers, or to ignorance, stupidity and a corruption of taste.<sup>60</sup> Sometimes, all these descriptions are brought together to paint an all-encompassing negative picture.

The painter Sorin Dumitrescu provides the most vivid example of this tendency for demonization. In a public speech in 1990 addressed to an audience primarily composed of architects, he warned against the dangerous symbol that the new civic center allegedly represented. He noticed that the “monstrous building” and the boulevard were competing for space with the nearby Patriarchy Hill, the residence of the Romanian Orthodox Church. To this religious “axis of reference,” the new boulevard contributed as its “malefic counterpart”, thereby confusing the spiritual axis of the city. “You [the architects], being the ones looking for future solutions, should take into account that through this gesture [the building of the boulevard] the Devil was placed by the side of God!”<sup>61</sup>

The House was seen as bearing the mark of totalitarianism, and was therefore considered doomed by these analysts. They did not foresee a

chance to “normalize” this distorted landscape of evil.<sup>62</sup> Augustin Ioan did not see a solution to the future fate of the House, unless the “evil” that resides within it be finally “exorcised”: “With the House, the act of exorcising the evil will require its annihilation as a symbol of totalitarian power.”<sup>63</sup>

In 1997, Alexandru Paleologu reacted in similar terms against the planned reassignment of the role of the House of People as the seat of the Romanian Parliament: “The Parliament . . . is moved into a demoniac and sinister warehouse, built in the worst type of bad taste, compromising our position in the world.”<sup>64</sup>

The metaphors of “madness” and “evil” were at times extended to include other protagonists in the creation of the new civic center. It was common to blame Ceaușescu’s wife, Elena,<sup>65</sup> and of all the architects involved in the project, Anca Petrescu, the chief architect, was considered the most “demonical” and “insane” of all:

She [Anca Petrescu] entered the game after noticing how respectable architects of the day did not accept Ceaușescu’s plans because they wanted a modern House. Ceaușescu wanted a styled House, a retro House and Anca Petrescu picked up the same vibes. I never could determine if the explanation was a parapsychological phenomenon of information transfer or if she was suffering from the same sickness.<sup>66</sup>

In extreme cases, the demonizing went beyond the condemnation of individuals. Blame was diffused,<sup>67</sup> becoming a fatalist attitude, which saw the recent events as the logical outcome of the constant progression of “evil” in Romanian socialism, a curse or cynical joke of destiny.<sup>68</sup> “History” thus became the agent of destruction and fatality.<sup>69</sup> Previous decades were thought to have contained the seed of a madness that would only later be unleashed through the project of the 1980s. Alexandru Paleologu’s preface to a book of personal histories of inhabitants of the demolished houses is a case in point:

It was fatal to reach “systematization” in the extreme phase of “development,” under the star sign of the supreme Leader-Demolisher. . . . The curse of disrespect [for the built environment] existed before Ceaușescu . . . but these were individual manifestations with no “systematizing” scope. Then, after the earthquake in 1977, the madness began. . . . Even now, with that demolishing delirium appeased, the agony of some houses continues.<sup>70</sup>

Another important figure, Ștefan Augustin Doinas, believed the destruction was not necessarily a tool of “history”, but was inherent to the nature of the city in general. He drew on the ancient Greek myth of the labyrinth to suggest that all cities have a gene that can cause madness. He saw destiny as being accomplished through human agency, here mixing the themes of fatality and the mad dictator:

Every metropolis is a labyrinth that has its devouring monster. . . . In Bucharest, however, this monster seems to have appeared in the form of a dictatorial couple very keen on building its Daedalus type of habitat, the People’s House, like a *memento* for the next generation that speaks against the lack of measure and grotesque.<sup>71</sup>

Unlike Ștefan Augustin Doinas, who saw the redevelopment project metaphorically as a “memento” with educational benefits for the future, other authors see the future of the city as compromised by its presence. Many portray the new center poetically as being forever haunted by ghosts of the past. The city was supposedly disturbed in its peaceful existence by this sign of the devil imprinted on its symbolic center.

A gigantesque, ideologically imbued ensemble, founded by a celebration of power, was implanted into the very core that had generated the city (*nucleul generator*). Once materialized, it projected its presence upon the future of the city, lasting longer than we can now even imagine.<sup>72</sup> Therefore, from whatever point one looks over the city, the image of this architectural and moral “lie” will haunt us forever.<sup>73</sup>

This discourse of demonization that appeared after 1989 was not exclusively Romanian, nor exclusively related to architectural issues. Gregor von Rezzori, a German writer born in the Bukovina in 1914, revisited Bucharest in 1990, after an absence of 50 years. He summarized well the metaphors of madness and evil in a text written in 1994, in which he compared the discourse of the Romanian intellectuals he visited in Bucharest with post-war German attitudes:

It was similar [the Bucharest atmosphere] in the smallest details with the *Trummerzeit*, the time of the ruins in Germany immediately after the war. . . . They [Romanian intellectuals] were trying to explain what had happened, what was monstrous and puzzling like the psychogram of an oversized evil spirit. *Adolf der Fuhrer*. Was he mad? Could evil be present

in such an incredibly intensified form in flesh and blood human beings like me and you? Can the demonical, the devilish, be concentrated to such a monstrous extent in a single person, who, in every other way, was very average? Or was this individual, due to mysterious circumstances, the focus of all our Luciferian vibes? Did he focus them like a lens? . . . I felt a need to giggle. All these young people around me didn't know how old the world is. How deeply rooted in us is the wish not to see the truth. . . . The situation in Bucharest in 1990 and that in Hamburg in 1946 had a lot in common.<sup>74</sup>

### ***3. The two cities: the socialist versus the “organic”***

The next set of metaphors describes the perceived difference in the nature of the socialist center in comparison to the rest of the city. While most of the built environment of Bucharest evolved gradually and in an unplanned manner, the new civic center represented a deliberate large-scale intervention in the urban structure that was sudden and followed a pre-existing plan. Other cases of deliberate planning in Bucharest happened in an area to the north of the new civic center. By contrast, in the southern part of Bucharest's urban core, previous cases of planned development were almost non-existent, a fact that makes the difference between the civic center and the previous built environment even more apparent. Intellectual critics responded to this contrast with metaphors.

Most voices adopted an organicist view. According to these authors, a city that had developed over time was superior to one that had been planned rationally. Despite this, planned urbanism has been in favor with architects and the wider public throughout most of the history of Romanian urbanism. In the particular context that emerged after 1989, the many voices that chose to adopt an organicist view did so not as an article of faith, but in opposition to the socialist intervention. Thus, they were prepared to advocate any cause that represented an opposition to that which they criticized.<sup>75</sup> This is again a case of selective remembering.

Attitudes ranged from mere acknowledgement of the incongruity between the two types of built environment, to a sweeping rage against the planned development that had replaced an “organic slice” of the city. Most commentators agreed that the new center did not connect well with the surrounding area, and described the intervention in terms of a “break”, “rupture”, “fracture” or “cut” in the city.

The new political and administrative center of Bucharest, placed on top of pre-existing districts, streets and monuments, has created a rupture in the entire inherited system of streets and boulevards due to the way it is located inside the concentric-radial structure of the city.<sup>76</sup>

Other analysts present a vivid, emotional and value-loaded account of the “rupture” that the intervention produced. At times the description took on the form of an almost science fiction style ahistorical narration of a calamity of unknown type that had struck the city and continued to develop an independent life of its own in its very heart. “In the ninth decade of this century, a fracture was born and started to grow wide right in the middle of Bucharest.”<sup>77</sup> Another more recent text considered the intervention to be *contra naturam*, suggesting that the new center perverted urban life, history and the natural growth of Bucharest.

This enormous space, created through the ruthless demolition of a typical Bucharest district, of middle-class people, owners of elegant houses, including all the comfort, has produced a trauma on the level of the city and numerous personal tragedies. In practice, the demolition was ‘against the nature’<sup>78</sup> of the normal city development. . . . The development pattern of Bucharest is not that of a city with huge boulevards. “Little Paris” was famous for the picturesque nature of its crooked, slightly oriental streets, full of charm nonetheless.<sup>79</sup>

The idea that the socialist project had committed an act of violence on the city also constituted the starting point of the *Bucharest 2000* contest. In 1995, the entire international competition organized by the Union of Romanian Architects started from the question of how to reduce the confusion created in the city structure by the new civic center. In the accompanying catalogue to the exhibition this goal was considered second in importance to an overall assessment of the entries:

*Motives and Goals:* 1. to identify necessary changes to the utility of the central area, according to the significance and values that a capital city in the year 2000 should represent; 2. to eliminate fractures and lessen the aggressions caused by the 1980-1987 urban operation in the structure, function and significance of the central sector, adjacent to Unirii Boulevard.<sup>80</sup>

Moreover, various participants assimilated the view of the organizers and included these popular metaphors in the descriptions of their projects. For example, the explanatory text of a Romanian entry stated:

Since the city lives as the human organism does, we can offer it the tools that facilitate its natural recovery.... It is an attempt to reduce the tension between the 'slice' made in the 1980s and the traditional structure of the city by knitting together the urban fabric.<sup>81</sup>

The goal of the contest seemed over-ambitious in comparison to the pessimistic assessment of some authors who did not see any possibility of an integrated "recovery."<sup>82</sup> They claimed that there existed two cities in one: the traditional alongside the socialist. These reactions can be grouped into two types - the more restrained statement by architect Gheorghe Leahu and the colorful and metaphorical statement by architectural critic Augustin Ioan:

The existing city can not assimilate this transplanting of new and triumphal boulevards and buildings organically. The existing city and the new center remain two separate entities, two foreign bodies.<sup>83</sup>

The city can no longer recover from this blow, this fatal tearing-up of its very center. We cannot expect assimilation in the urban organism over time, for this is impossible due to the incompatibility of the two zones: the living zone of the old city and the ideologized corpse of the civic center.<sup>84</sup>

The metaphor of the "crack" or "fracture" caused by the socialist project encouraged some authors to adopt the view that "two cities" existed side-by-side in the urban core of Bucharest. Even some of the titling is relevant in this metaphorical understanding. The Romanian architect Serban Cantacuzino, who lives in London and is a member of the RIBA, published an informative text on the history of Bucharest, entitled "Two Distinct Cities."<sup>85</sup> Others chose titles that suggested the authors' skepticism that the two parts, perceived as radically different in nature, can be made to correspond with each other and match each other. One architect called his text "Rupture and Continuity";<sup>86</sup> another "Bucharest: The Impossible Continuity."<sup>87</sup>

#### ***4. From the “wound” to the “stigma”***

The metaphor of the “wounded city” was derived from the previous series of metaphors. As argued, the “fracture” metaphor introduced the theme of the “two cities” in terms of the incongruent connection between the socialist area and the older area. The next series of metaphors envisioned the city as a “body” and the socialist intervention as surgery, a failed implant or a cancerous excrescence on the “body” of the city. I have called these metaphors, “medical” metaphors.<sup>88</sup>

The “cut” is a term of transition. It again signifies violence, a radical act of disruption and, at the same time, it is also medical, reminiscent of one of the classic comparisons in modern planning history: the urbanist-architect as surgeon who “operates” on the city.<sup>89</sup> Nonetheless, the cultural analysts presented here did not see “surgery” as an act of restoring health. Rather it is considered a maniacal act performed by a violent doctor, which created the “wound”. The following gives an example of the transition from the rupture metaphor to the medical metaphor:

The widening rupture cut deeply into the city fabric, erasing houses, churches, hospitals and monuments. . . The axial crack ended in a barren hill, free of both natural and artificial elements and on which is preeminent a gigantic and posterous building.<sup>90</sup>

The “wound” can have two different meanings. The entire area developed can be thought of as an “open wound”. Alternatively, the buffer zone of undeveloped land between the new boulevard and the pre-existing street pattern can be considered a “wound.” Gheorghe Leahu used the metaphor in the latter context:

Between the new center – pretentious and lavishly soaked in rich materials and decorative patterns – and the rest of the city, an open wound is left, a place of empty spaces, back streets and empty walls.<sup>91</sup>

The huge empty spaces that are still hidden behind the triumphal architecture of the new center constitute an open wound, unhealed, reminiscent of the brutal “indications” given and of the submissiveness of those who served “the golden epoch.”<sup>92</sup>

Other “voices” considered the entire area to be an open wound. Some even introduced highly specific justifications to the architectural jargon.

One finalist in the *Bucharest 2000* competition provided the following explanation:

Why did this brutal intervention that stopped the normal development of the city appear to us as an open wound? More than anything, the negative message comes from the mixed effect that the disposition of these urban objects creates, from the monotonous corridor, artificial, without life, from the fraud of these forms without content. These spaces are ugly because they do not have a purpose, they are boring and unnatural.<sup>93</sup>

The metaphor of the “open wound” in connection to a capital city was not unique in post-socialist urban landscape. A similar urban discourse could be found in Berlin in the 1990s. The prestigious architectural exhibition organized in Berlin in the summer of 2000 offered a large panorama of the different stages of Berlin’s history. Still, the organizers began from the present state of the city and justified the exhibition in terms of it having been born out of the necessity to revive the history of the city as a “memento” and a tool in “healing” the city. The exhibition leaflet circulated at the exhibition read as follows:

The many **painful wounds** suffered by the city in the course of the century – the economic and the social consequences of the First World War, the devastating destruction of WW2, and its being split into two halves as well as mended – have over and over again awakened a need for reorientation, and encouraged architects to attempt the concrete application of their theoretical concepts.<sup>94</sup>

Romanian architectural circles were not unaware of the Berlin example. To an extent, it can be argued that the Romanian debate was influenced by the German polemics of the 1990s.<sup>95</sup> The voices discussed here advocated the “uniqueness” of the situation in Bucharest. Nevertheless, Berlin was sometimes considered an exception to the rule, and acknowledged as the only city with which Bucharest’s sufferings can be compared. “The only city that could be possibly compared with Bucharest is Berlin. Because of the wall, Berlin is also crossed by an enormous wound, still unhealed, but in the process of healing.”<sup>96</sup>

Moreover, the *Bucharest 2000* competition was apparently triggered by the remark of an Italian architect who stated in 1990 that the area of Bucharest redeveloped during socialism had the “potential” to become

the counterpart of the ambitious construction sites initiated in the center of a unified Berlin.<sup>97</sup> As a result, Bucharest architectural circles began to consider the idea of an international contest for Bucharest.

The metaphor of the “wound” featured for a long time in writings on Bucharest in the 1990s. In 1999, it was still being used with all its suggestive power in an article on the results of the *Bucharest 2000* contest. “Going back to this cut on the body of the city, this open wound that still ‘bleeds’ today, we are tempted to categorize it for its symbolic nature as the **sign** of the difficult times past.”<sup>98</sup> The metaphor of the “sign” in this citation is relevant to a whole set of metaphors used during the 1990s. Expressions such as “sign,” “mark,” “seal” and “imprint” were all connected to the metaphorical manifestation of the “stigma” complex of Bucharest intellectuals, an intricate issue of local and national cultural identity.

The metaphor was initially introduced to refer to the area of the new socialist center, as in this example: “... the House of the People, the present day Palace of Parliament, a deep stigma on the structure of the city and the consciousness of each and everyone”.<sup>99</sup> However, it expanded in the 1990s to include an entire cultural and urban “complex,” as presented below.

The term “stigma” has two uses in these texts. It is considered a physical sign, imprinted on the “body of the city,” as well as a symbolic sign, imprinted on the minds of the people. In the physical sense, the stigma was read as a mark of the socialist period, a visible sign impossible to erase. The symbolism of this image comes from the medieval practice of stigmatizing the living flesh of a human body, as a punishment for moral decadence. The body-city parallel was thus continued. “Probably no violent fire, no cataclysm, no earthquake destroyed the city as much as the totalitarian power that put its **megalomaniac seal** on the ‘body’ of the city.”<sup>100</sup>

The second use of these metaphors refers to a mental “stigma.” I discussed earlier how some intellectual voices considered that the oblivion of things past equaled a symbolic post-mortem triumph of the socialist project. In the same sense, the mental “stigma” implied that the hate for history that the socialist period supposedly displayed prevailed over the minds of the people. The communists deleted a “slice” of the city and, at the same time, a slice of the “memory” of the city and the “memory” of people. This empty spot was configured not as a neutral,

blank area inside the city and inside the “memory,” but was loaded with the negative connotations of a “stigmatic” wound, imprint, sign, seal, and so on.

The destruction of so many monuments, streets and forever lost places, the exodus of thousands of people thrown out of their houses and the open collaboration of those who stained their honor putting themselves in a servile way in the service of communism and dictatorship, all these remain linked to the new center, like a **black spot impossible to erase inside the memory of Bucharest.**<sup>101</sup>

The “stigma” was more than just a neutral sign (scar, wound, etc.), even one that is impossible to erase. The term was usually blended with the panorama of inherited attitudes and feelings, such as shame, pride, honor and hidden wishes.<sup>102</sup>

### **C. Landscapes of memory: a more inclusive story**

The alternative to the dominant discourse on the recent intervention in the landscape of Bucharest proposed by this paper can be seen as an exercise in “mastering the past” or, to use a term from recent German cultural history, “*Vergangenheitsbewältigung*”.<sup>103</sup> Having surveyed the difficult process of integrating the recent past into the urban memory of the city, which was the subject of intellectual debate recorded in print in the 1990s, this paper investigates whether a more inclusive writing of the history of the changes could accomplish the task of dispersing controversial recent urban issues into less debated spheres of the past. It attempts to achieve this by giving a “voice” to the different layers of more private types of memory attached to this particular “place”.<sup>104</sup>

I argue that the urban stories imprinted on the urban landscape of Bucharest are still struggling to become “memory”.<sup>105</sup> They are not yet integrated into the larger imaginary body of the city as a distinct part of its past. It still needs to settle into the collective memory. As part of the recent past of the city, this particular urban story is yet to be “mastered” entirely. Searching for alternatives to the dominant, negative interpretations of the past could help place this landscape of memory within the other layers of the city’s historical palimpsest.<sup>106</sup>

Though rarely acknowledged as such, I see historical research as one of the best ways of “healing the wounds” of the city. Through urban history, a contested part of the recent past of the city could be “finished with”,<sup>107</sup> a page could be turned, and “ghosts” of the past be disabled in their attempts to haunt the present-day city. As part of the process of “coming to terms with the past”, the large-scale intervention in the southern part of central Bucharest has to be accepted in the collective memory as an area of history. Therefore, it must be cast back into the layers of urban memory where it can not affect the present as it did before.

This task can be accomplished by using a more inclusive historical approach. The collective meaning of the landscape in question is not only a result of prominent local intellectuals’ readings of the past, but a patchwork in which different levels of memory of the place are interwoven.<sup>108</sup> These levels may include the previous inhabitants of the area displaced by the civic center project, the current inhabitants of the new apartments, the workers that were employed on the building site for almost a decade, and most of all, people found today on the streets of Bucharest - people who find their way through the place, walking or driving through, coping with it on a daily basis. Their partial accounts would help knit the “place” back into the fabric of the city it belongs to and exorcise the ghosts of the past. Therefore, the “non-place”,<sup>109</sup> as it is thought of by current scholarly wisdom, can be returned, through story-telling and map drawing, to become an accepted urban place.

Such a project would use the methodological tools of both oral history and cognitive mapping. The possibilities that this would open up to the researcher are myriad. I outline below some possible directions for further investigation.

There are two main directions of inquiry that I propose: one, using interviews of different types of Bucharest inhabitants to uncover their memory of the place under scrutiny, as it was before the changes; the second, aiming to disclose the attitude of those same people toward the new urban situation that misplaced the old neighborhood they may, or may not have known.

The foreseen difference in attitudes between the dominant discourse and the partial histories uncovered on the streets of the city and in the minds of inhabitants could come from “cognitive mapping” field work. While the dominant mental maps published by the media in the 1990s

focused on the “destruction,” the mental maps made possible by interviews and drawings with “voiceless” inhabitants could show a tendency to weave the “sour spot” back into the larger fabric of the city. Daily trajectories of inhabitants and daily contact with the area in question would make possible a better understanding of the gradual process in which the landscape has changed, and of how the trauma of the changes was absorbed by the population at large.

The interviews and mental mapping should help change the focus of literature on the subject. The tendency to keep the image of the city frozen in an apocalyptic vision, which condemns a large area of the city to be a place of continuous mourning, would be replaced by a more inclusive approach that defines the area as culturally constructed through the different layers of memory and attitudes that people attach to it. It would be an attempt to give the area back to the city and sew it into the larger urban folklore of the city as a whole.

As in other places,<sup>110</sup> this methodological change of focus would disclose important information about exactly what day-to-day collective memory chooses to forget and what to remember. For example, the demolished Sfânta Vineri church, a spiritual landmark in the 1980s, lingers on in the memory of the inhabitants as would be shown by a study of their knowledge of the exact location of the church and their continuous use of the name of the church in referring to the specific area where it once stood. On the other hand, many of the churches that were demolished would most likely not be identified by many people on the map and their memory would be largely forgotten (such as the church that used to be where the well-known Connex office building now stands).

Another possible case study would investigate people’s ability to find their way through the streets surrounding the new boulevard. Many old streets of the demolished neighborhoods still exist, but are fragmented, cut in two or more parts, and many fragments of old streets now bear different names. It would be relevant to see how many people identify what is today George Georgescu Street as part of the important city thoroughfare of old, *Calea Rahovei*; and how many realize that this part of the street was cut off and isolated by the insertion of new apartment blocks. Similarly, other studies could investigate how many would choose the old street *Popa Nan*, now dissected by the new boulevard, as a quick route to connect two popular locations of the new landscape – *Piața Alba Iulia* and the largely renewed *Calea Calarasilor* (Universitatea

Hyperion). Thus, old and the new would melt into a more integrated landscape.

The words of Aurelian Triscu, an architect who in the 1990s was one of the strongest advocates of a new urban vision for Bucharest, serve as a symbolic guideline for future, more inclusive research. He places emphasis on the architectural heritage that still exists, as opposed to concentrating what is missing and the trauma of having lost it:

Still, if I look at the areas adjacent to the new civic center, there are certain valuable buildings that have survived. [gives many examples] Regardless of how much was destroyed, these places, for me, are like the healthy skin around the wound that slowly closes and heals . . . the wound. Therefore, coming from the one side and from the other, I could see how . . . it could be possible with discernment and love [to improve the area.] It can not be solved otherwise, except by slowly, getting closer and closer. [. . .] I believe that the city, the intermediary area that comes from the outside and gradually approaches the civic center, could be improved from both sides, from inside out, but also from outside in. In the 'Bucharest 2000' contest there were such proposals that saw the problem from the outside in. That is, it was those who were defenders of the heritage of the city that adopted this view. . . It is a mistake to believe that there are two camps. From all the examples that I gave you [earlier in the interview] it becomes apparent that those who defended the heritage were also gaining advantages for the modern architecture around, too. [. . .] And that is exactly what I envision for Bucharest. From the Udricani area, with the old buildings that survived in that area, one can advance gradually up to the backs of the new building on the boulevard [the former *Victoria Socialismului*] with some connecting buildings, inserting old in new and new in old. For example, to let here and there an open perspective between new apartment blocks, an opening towards something old that survived. [. . .] I believe that is what has to be done . . . knitting, darning, patching! Just like that, gradually, gradually, with good will, like a granny that works on a woolen sweater for her grandchild. . . . That's what today's 'grandparents' should do for their 'grandchildren,' to prepare their woolen sweaters. Because this woolen sweater . . . is the street network of the city, and it is very important to the life of the locals. [. . .] There are many, like me, who believe that Bucharest can live. Despite all the blows that they received, I believe that . . . our cities can come back to life, and furthermore, I believe that they can become to more than what once was.<sup>111</sup>

## NOTES

- 1 The title of the first exhibition about the city in 1990 and the title of the subsequent catalogue of the exhibition, "București – starea orașului" (Bucharest: the State of the City), April-May 1990, Sala Dalles, Bucharest, organized by The Union of Romanian Architects.
- 2 The prestigious cultural events of the last decade that made the fate of Bucharest their main topic included: Issue 190 (1996) of the cultural journal *Dilema* entitled "Architecture and Urbanism"; the issue of the cultural review *Secolul XX* 5-7 (1997) entitled "Bucharest"; the talk show "Profesiunea mea: cultura" (*My profession: Culture*) with Nicolae Manolescu on the private television channel, ProTV, in March 1998, which focused on a discussion with architects.
- 3 See the Manifesto of Romanian Architects of 1990: "We aim to pool our talent and professional honesty in order to correct the urban and architectural errors of the last decades and to elaborate projects that should aim to benefit our citizens." "Manifesto of UAR", *Arhitectura* 1-6 (1990), 47. Unless otherwise noted, all the excerpts quoted in this paper were translated by the author of this paper.
- 3 "Drama" is used with a meaning very close to "tragedy". There is a slight difference of intensity between the two. See Leahu, *Bucureștiul dispărut*, 104: "The new center of Bucharest as we know it was preceded by a huge drama. A large part of the city is forever lost. This disappearance also affected tens of thousands of people and hundreds of institutions."
- 4 The theme was launched as early as 1990. The organizers of the first exhibition after 1989 to tackle the issue of the city's destruction, called "Bucharest - the State of the City" (May 1990, Sala Dalles), stated: "The exhibition was intended to be a signal. Present-day Bucharest is definitely a unique city in Europe, if not in the entire world. The enormous wound made in its heart by the brutal intervention of the dictatorship, which has remained unhealed, must be treated with care, because the healing should leave as few marks as possible." See Alexandru Beldiman, "Bucharest: State of the City", *Arhitectura*, 1-6 (1990), 16.
- 5 Kubitschek won the elections in 1955 mainly on the back of the political slogan "I will build Brasilia". See Armin K. Ludwig, *Brasilia's First Decade: a Study of its Urban Morphology and Urban Support System* International Area Studies Programs, University of Massachusetts at Amherst, 1980).
- 6 Ludwig, "Introduction" in *Brasilia's First Decade*, 1.
- 7 "Ceaușescu disappeared . . . but his prefabs are still among us, still violate our space, mutilate the landscape and the life of Bucharest. He didn't live to see the cyclopean shack [the House of the People] on the *Mihai Vodă* Hill completed. He left it to us to 'enjoy' the privilege." See Stelian Tanase, *Revista* 22, 8 June 1990, quoted in Anghel Marcu, "În loc de critică", *Arhitectura* 1-6 (1990): 189.

- <sup>8</sup> *România literara*, 13 September 1990, quoted in “În loc de critică”, 190.
- <sup>9</sup> Alexandru Paleologu, *Revista 22/Plus* 45 (1997), 4, quoted in Augustin Ioan, “După Armagedon: O cercetare duală a arhitecturii noului centru civic”, *Secolul XX* 5-7 (1997), 269. Florin Biciușcă, “Șansa”, *Secolul XX* 5-7 (1997), 285.
- <sup>10</sup> A Romanian exhibition on the Jewish-Romanian interwar architect Marcel Iancu was exported to Zürich after being held in Bucharest. A local journal commented: “After the fall of the Iron Curtain, the modern architecture of other East European countries was made known to us. . . . By exhibiting it in our country they want to draw attention to the fact that their countries were also part of European modernity and into which they intend to be re-integrated.” See “Universale moderne: Die Architektur der Moderne in Rumänien, 1920-1940: Eine Ausstellung in Zürich”, *Basler Magazin* (2 Nov. -1996), quoted by Luminița Machedon, “Voices from the Past: Modern Architecture in Romania”, *Arhitekt Design* 2 (1997), 9.
- <sup>11</sup> Dan Ionescu, “A Chronology of Western Protests against Romania’s Rural Resettlement Plan, March-September 1988”, RFE Research Papers, *RAD Background Report* 212 (Romania), 20 Oct. 1988. George Schöpflin, “The Role of Transylvania in Hungarian Politics”, *RAD Background Report* 236 (Hungary) 29 Nov. 1988. Also Romanian Fund documents, box 3: *Hungarian Situation Report* 7, 12 May 1982, Item 1; *Népszabadság*, 19 June 1984; RFE East, B wire, 24 July 1988, 15:56, “Ceaușescu denies discrimination in Romania”; RFE, Radio Budapest, 7 Feb. 1989 (Munich – CMD), on the village razing program in Romania; Document from May 1989, “*Falurombolas a Szekelyföldön*” (in Hungarian). All documents in OSA.
- <sup>12</sup> Barrick, “Village Destruction was Slowed by Architects”, *Building Design*, 12 January 1990, 32.
- <sup>13</sup> Keith Spence, “Paradise to be regained.” *Country Life*, 13 September 1990, 222-223.
- <sup>14</sup> The 1990s was a decade in which Romanian architectural exhibitions traveled throughout Europe: from Zürich and London, to Venice. Architect Ștefan Lungu joked in an oral history interview that European architects were making fun of their Romanian colleagues for incessantly bringing to the attention of international professional circles the same recycled exhibitions, usually centered on Bucharest. These exhibitions had two main themes: the golden age of interwar architecture and the doomed age of socialist architecture. At the same time, Romanian architecture students were involved in the first exchange programs. The best Romanian architects received coverage in British journals. See Clare Melhuish, “Glory Days of Modernism: Romania’s Heritage of Cubist Architecture” *Building Design*, 14 February 1997; David Wild, “Buildings that Were Hidden from History: Romania in the 1930s, Architecture and Modernity”. *Architects’ Journal*, 27 Feb. 1997, 53; Ana-Maria Zahariade, “Moderne in Bukarest” *Werk, Bauen*,

- Wohnen 1-2 (1994): 60-63; Neil Leach, "Eastern Block: Romania" in *Building Design*, Oct, 13, 1995, 12-13; Deborah Singmaster, "Working in Romania" in *Architects' Journal*, 17 Aug 1995, 39-40; "Testing Times", *Architects' Journal*, 23 May 1990, 24-29; Interview with Ștefan Lungu, AIOCIMS, tape 1528 II, side B, page 22 in transcript.
- 15 I paraphrased the title of Răzvan Theodorescu's front-page article for the issue of *Monuments historiques* focusing on Romania. See Răzvan Theodorescu, "Un patrimoine blessé", *Monuments historiques* 169 (June-July 1990), 5-6.
- 16 Paul Emil Miclescu, "Bucarest, capitale de la Roumanie", *Monuments historiques* 169 (June-July 1990), 108-109.
- 17 *București: starea orașului/Bucharest: state of the city*, exhibition catalogue (Bucharest: 1990). "Expoziția Monumentele României 1977-1990" in *BCMI* 2 (1992).
- 18 Brigid Grauman, "The House Ceaușescu Built", *Wall Street Journal*, 27 April 1990; Keno Verseck interviewed Anca Petrescu for *Die Tageszeitung* on 10 January 1994 and published a Romanian translation of the interview as "Construirea Casei Poporului, un efort național enorm și creativ" in *Arhitectura* 1-4 (1996), 56-58. Anca Petrescu "How I Became Designer for Ceaușescu?", interviewed by Ivan Andras Bojar, *Octagon: Architecture and Design* 1 (2002): 63-65.
- 19 For this and the above see "Romanians Attack Architect's Politics," *Architect's Journal*, 2 May 1990, 9.
- 20 *Ibid.* Anca Petrescu was a young architect of 25, with barely any experience as an architect, when she started to climb the professional ladder in the competition for the new center. The idea of a civic center had long been in existence in architectural circles. See my PhD dissertation, chapter IV.D.2.a, "The Origins of the Project".
- 21 Adrian Barrick, "Architects join in Romanian Struggle". *Building Design*, 9 February 1990, 8.
- 22 Leahu, *Bucureștiul dispărut*, 104: "It took over a decade to be built and an army of 100,000 people. The construction site for the House of the People had 20,000 workers."
- 23 "Not to be missed: the Parliament Palace", *Bucharest in your pocket*, Summer 2001: "Everything has monstrous dimensions: 84 meters high, 12 floors, a surface of 300,000 square meters. The largest hall, the Union Hall, is 16 meters high, has a surface of 2,200 square meters and a sliding roof that can let a helicopter fly through. The carpet in the hall is of 1000 square meters and weighs 14 tonnes. For the chandeliers 3,500 tonnes of crystal were used, the largest of them weighs 3 tonnes and has 7,000 light bulbs."
- 24 Architectural critic Augustin Ioan was among the first to note this contrast of opinions between Romanian and foreign architects: "[Romanian] architects suffered fits of indignation upon hearing the opinions of some naive

- individuals (naive due to being Westerners) whereby the area of the *Victoria Socialismului* Boulevard, and even the House of the People itself, was regarded as the greatest post-modern intervention in Europe." See Augustin Ioan, "Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent", *Euresis* 1-2 (1995), 239.
- 25 MacLean and Mălineanu, "Frontis", *RIBA Journal*, February 1991, 6-10; Codruț Mălineanu, "Brave New World," *Architects' Journal*, 23 January 1991, 22-27.
- 26 "Plan to Soften Ceaușescu Legacy Unveiled". *Building Design*, 12 January 1990.
- 27 One of the participants in the contest, Florin Biciușcă, wrote later an article listing all the "opportunities" that the international competition provided Romanians in general and Romanian architects in particular. See Biciușcă, "Șansa", *Secolul XX* 5-7 (1997), 285. On the subject of how Romanian architects viewed their role in the society after 1989, my MA thesis can be consulted, especially the section "Facing the Crisis: the Architect as Savior". See my thesis, "Elites, Society and Architecture: an Intellectual History of Post-Socialist Bucharest", MA thesis, Central European University, 1998.
- 28 Peter Barefoot, "Healing the Wounds", *Building Design*, 5 June 1992. Prestigious names from the international architectural elite agreed to be part of the jury: Kenneth Frampton, Fumihiko Maki, Claude Vasconi, Barry Bergdoll, Vittorio Gregotti.
- 29 Alexandru Beldiman, "București 2000", *Arhitectura* 1-4 (1996), 2-3.
- 30 One of the members of the jury described the requirements such that "Little was specified beyond rough percentage usage. . . and no specific buildings were required. The ground rules were that no major demolition of either House or boulevard would be considered realistic; that contestants were to restore a lost urban coherence and provide for Bucharest's emergence on the European economic and political stage; and that the restoration of the famed seventeenth century Mihai Vodă Monastery to its original location was favored." See Barry Bergdoll, "Competition Report, Remaking Bucharest: Are Ideas Enough?", *Architectural Record*, November 1996, 49.
- 31 The co-ordinator of the project was Meinhard von Gerkan, the German architect who supervised the redevelopment of Stuttgart. See *București 2000* (Bucharest: Simetria, 1997); "Concursul International București 2000", *Arhitectura* 1-4 (1996); See the notes by a member of the jury: Barry Bergdoll, "Competition Report, Remaking Bucharest: Are Ideas Enough?", *Architectural Record*, November 1996, 50: "Von Gerkan envisions traces of 'historical memory' for the sinuous and picturesque pre-1989 street network of the area by allowing perimeter blocks to be pierced by pedestrian paths weaving through the lines of streets erased by Ceaușescu ¶-\$%¶-¶s bulldozers."
- 32 As in the case of architect Pierre von Meiss, who visited Bucharest several times for extensive periods and became involved in the local debates,

planning architectural competitions and publishing many articles on the subject both in Romania and abroad. In the opening of a 1993 article he said of the Romanian capital that “Bucharest is not the city of clarity and visibility, as it is not the city of architectural uniformity, it is not dramatically displayed and does not have marked orientation points.” See Pierre von Meiss, “Fragmentiertes Bukarest”, and “Bukarest: Fragmente eines Kriegstagebuchs”. *Werk, Bauen, Wohnen* 3 (1993): 56-61.

33 There were similar developments in Berlin at the time: “The campaign to rebuild the [royal] palace was backed by a spate of books that appeared in the wake of the unification containing photographs and drawings of old Berlin. These burnished the image of the pre-World War I monarchical age as the time of the city’s greatest splendor and beauty. Nostalgia for that bygone era often reflected aesthetic and political naivete.” See Wise, *Capital Dilemma*, 114.

34 “[Romanian architects] want to forget the last 50 years and go back to a cultural point in the 1930s, to the time of Brancusi, when Bucharest was known as ‘little Paris’ and the Romanian leu was on a par with the dollar.” See Deborah Singmaster, “Working in Romania” in *Architects’ Journal*, 17 Aug 1995, 40. Architect Neil Leach, one of the foreign professionals who recurrently visited Bucharest after 1989 was reported to have noticed that “there is an obsession with modernism in Romania, which represents a ‘repression of memory’ and a harking back to the golden pre-communist years’. See Clare Melhuish, “Glory Days of Modernism: Romania’s Heritage of Cubist Architecture”, *Building Design*, 14 February 1997, 18. Another foreign architect explained Romanian architects drive towards a ‘golden’ past and apologized for Westerners ignorance of the modernist movement in Romania: “Romania is taking a keen interest in its own past; not the immediate past, of course, but the golden years of the 20s and 30s. . . After five decades of cultural deprivation, the revival of interest in Modernism is of paramount importance in the recovery of the nation and its representation in the wider world. There has been a fundamental weakness in our knowledge of the avant-garde in Romania . . . due to lack of scholarship, research or even the most obvious kind of publicity. This paucity of information has led to much confusion about what was there, and what is left. Thankfully . . . artifacts are resurfacing. Romania was certainly not out on a limb. . . After years in the wilderness Romanian architects, artists and historians are now looking back at this international era.” See Dennis Sharp, “Romanian Revival”, *Architectural Review*, April 1997.

35 The phrase is taken from Augustin Ioan, “Dysneyland-ul comunist” in *Arhitectura și puterea*, 68. In English in original.

36 These are the closing remarks of the book by Gheorghe Leahu, *Bucureștiul dispărut*, 106.

- 37 Ioan, "Dysneyland-ul comunist" in *Arhitectura și puterea*, 68. In English in original.
- 38 Alexandru Beldiman, "Expoziția București, starea orașului" (The Bucharest exhibition: State of the City), *Arhitectura* 1-6 (1990): 17: "This first exhibition on Bucharest after the revolution wanted to send out a cry: Beware! Martyred city! Can be healed through love and knowledge!"
- 39 Adrian Mahu, "Expoziția București, starea orașului" (The Bucharest Exhibition: State of the City), *Arhitectura* 1-6 (1990): 17.
- 40 Ioan, "După Armaghedon", *Secolul XX* 5-7 (1997): 268.
- 41 Augustin Ioan is one of the few architectural critics to appear in the Bucharest cultural world after 1989. His approach is usually theoretical and speculative, even hermeneutic. I find his texts extremely relevant to the attitudes towards Bucharest under examination here. See the bibliography for some of his main publications.
- 42 Corina Iosip, "Perspective teoretice privitoare la viitoarea structură urbană a capitalei și concursul 'București 2000'" (Theoretical perspectives on the future urban structure of the capital and the 'Bucharest 2000' contest), *București: MIM XIII* (1999): 353-354. For a discussion of the "stigma" metaphor see my PhD dissertation, section V.B.4, "From the 'Wound' to the 'Stigma'".
- 43 Octavian Paler, "Din jurnalul unui scriitor interzis" (From the diary of a banned writer), *Contrapunct*, 29 June 1990, quoted in "În loc de critică," *Arhitectura* 1-6 (1990), 190.
- 44 According to one member of the jury, Romanian participants in the international competition for the new civic center in 1995 considered the occasion appropriate for taking revenge on the socialist period: "Those witness to Ceaușescu's operation were especially eager that the solution be not merely a reasonable path for the future, but, in addition, that it exercise some retribution for the past." Barry Bergdoll, "Competition Report, Remaking Bucharest: Are Ideas Enough?" *Architectural Record*, November 1996, 50.
- 45 See previous reference 38.
- 46 Ștefan Manciulescu in "În cautarea spațiului pierdut – masă rotundă la Dalles cu ocazia a 100 de ani de la înființarea Societății arhitecților români," *Arhitectura* 3-4 (1991): 6. My emphasis.
- 47 This attitude is not specific to authors that concentrate on Bucharest only. On a much larger scale, the socialist period is commonly seen as having planned to "erase" the history of the entire country. See Dinu Giurescu, *The Razing of Romania's Past*.
- 48 Frederic Edelman, *Le Monde*, quoted in *România literară*, 20 September 1990. My emphasis.
- 49 Liviu Ianăși, "The History of the Contest" in *Bucharest 2000*, exhibition catalogue, bilingual (Bucharest: Simetria, 1997), 25. My emphasis. See also

- 50 “Both cynical and ignorant of city history and culture, the communist regime  
justified the crack [the boulevard] with the call for a modern epoch.”
- 51 Ioan, “După Armaghedon” *Secolul XX* 5-7 (1997) : 268-276.
- 52 Paler, “Din jurnalul unui scriitor interzis” (From the diary of a banned writer),  
*Contrapunct*, 29 June 1990, quoted in “În loc de critică”, *Arhitectura* 1-6  
(1990), 190.
- 53 “Modestia nu era la ordinea zilei” (Modesty was not a keyword in those  
times), interview with Franz Echeriu, interviewer unknown, *Arhitectura* 1-4  
(1996): 59.
- 54 Beldiman, “Refacerea țesutului urban” *Secolul XX* 5-7 (1997): 79: “That  
[interwar] Bucharest, became one of the European landmarks and was  
dubbed ‘*Le Paris des Balkans*.’ That Bucharest had been singled out for  
destruction.” Italicized text in French in original.
- 55 Ascanio Damian, an architect involved in the building of *Casa Scânteii* in  
1953, found that this controversial Stalinist-style building [1990] appeared  
now to be a “totally successful building compared to the People’s Monster.”  
See “Urbanismul: studiu de etapă” (Urbanism: the study of a stage) minutes  
of the television talk-show “Tomorrow’s Society” by Emanuel Valeriu, from  
7 June 1990, in *Arhitectura* 1-6 (1990), 6.
- 56 Sorin Dumitrescu, speech at the 100th anniversary of the Romanian  
Architects’ Society, Sala Dalles, 1991. The speech is summarized and quoted  
in “În cautarea spațiului pierdut”, *Arhitectura* 3-4 (1991), 6.
- 57 Nero is considered to be quite mild in spirit compared to the ruthless  
Ceaușescu. “It was a fatality to reach “systematization” in the extreme phase  
of “development,” in the zodiacal sign of the supreme Leader-Demolisher.  
Compared to him, poor Nero was in fact, as he declared himself, just an  
artist, a director that staged a grand pyrotechnics show. He was a  
contemplative spirit. But, in the end, as big as it may be, a fire can not  
irreversibly kill a city.” Alexandru Paleologu, “Prefață: Moartea caselor”  
(Preface: The Death of the Houses), in Deciu (ed.), *Povestea caselor: București,  
orașul pierdut* (Bucharest: Simetria, 1999), 8.
- 58 See the above excerpt from Octavian Paler’s diary. Also, an architect, Andrei  
Pandele, considered the Bucharest 2000 competition to have as its main  
focus “the restructuring of the area ravished by the Pharaonic airs of the  
‘Golden Epoch.’” Andrei Pandele, “Ce ne spune un participant”, *Arhitectura*  
1-4 (1996), 61.
- 59 Sometimes several metaphors are coupled together: “Monumental  
ensembles and Pharaonic constructions meant to immortalize a new society of  
the tribal type and its dehumanized representatives.” Șerban  
Popescu-Criveanu, *București: starea orașului/Bucharest: State of the City*,  
exhibition catalogue, bilingual (Bucharest: 1990), 13.
- “He [Ceaușescu] tried to substitute [modern styles] with unchecked  
decoration - deliberately rich, specific to the individuals lacking in culture  
and discernment.” Gheorghe Leahu, *Bucureștiul dispărut*, 98.

- <sup>60</sup> Sorin Dumitrescu, speech quoted in “În cautarea spațiului pierdut”, *Arhitectura* 3-4 (1991), 6.
- <sup>61</sup> “Still, the seven years that passed prove that although life can regenerate, ‘the new civic center’ will not be allowed to become part of normality because it is not its architecture that fascinates, but its symbolic meaning.” Ioan, “După Armaghedon”, *Secolul XX* 5-7 (1997), 269.
- <sup>62</sup> Ioan, “Dysneyland-ul comunist” in *Arhitectura și puterea*, 70. In English in original.
- <sup>63</sup> Alexandu Paleologu, *Revista 22/Plus* 45 (1997), p. IV quoted in Ioan, “După Armaghedon”, *Secolul XX* 5-7 (1997), 269, footnote 3.
- <sup>64</sup> Ștefan Augustin Doinaș referred to the “dictatorial couple”. Ștefan Augustin Doinaș, “Atracția orașului”, *Secolul XX* 5-7 (1997): 8. See full quotation below, reference 71. Many of the interviews conducted in this research mention Elena Ceaușescu as a malefic presence in the shadows, inspiring Ceaușescu’s acts of destruction. See interviews with Constantin Hariton, Cristian Moisescu, Theodor Ionescu, AIOCIMS.
- <sup>65</sup> The first mayor of the city after 1989, in an interview in *Baricada*, 28 august 1990. Quoted in “În loc de critică”, *Arhitectura* 1-6 (1990), 191.
- <sup>66</sup> Sorin Antohi sees the specific Romanian way of coping with the recent past (*Vergangenheitsbewältigung*) is “the idea of a general guilt without guilty parties”. See Antohi, *Civitas Imaginalis*, 245.
- <sup>67</sup> In the exhibition catalogue *Bucharest: State of the City*, Alexandru George summarized all human disasters and natural catastrophes that Bucharest had suffered during the course of time. He depicted the socialist period as the “black culmination” of all these previous misfortunes of the city. See Alexandru George, *București: starea orașului/Bucharest: State of the City*, 7-8.
- <sup>68</sup> The imagery used in the documentary film “Architecture and Power” produced in 1990 after a script by Augustin Ioan is typical of this metaphor of the “blind fate” that struck the city. At the end of the film, a blind and ragged man is seen rummaging among the debris, garbage and scattered blocks of stone that surrounded the recent constructions in the city’s new center. See “Architecture and Power”, based on a script by Augustin Ioan, video tape, Bucharest: Agerfilm, 1990.
- <sup>69</sup> Paleologu, “Prefață: Moartea caselor” in *Povestea caselor*, 8-9.
- <sup>70</sup> Ștefan Augustin Doinaș, “Atracția orașului”, *Secolul XX* 5-7 (1997): 8.
- <sup>71</sup> Dana Harhoiu (2001), *Bucharest: A city Between Orient and Occident*, 18.
- <sup>72</sup> Iosip, “Perspective teoretice”, *București: MIM* XIII (1999), 354.
- <sup>73</sup> Gregor von Rezzori, “După 50 de ani”, *Secolul XX* 5-7 (1997), 256-257, my translation. Excerpt from *Gresengemurme*, (Munchen: Bertelsmann, 1994.) Translated into the English by Susan Bernofsky with the author as *Anecdote: a Summation* (New York : Farrar, Straus, Giroux, 1996).
- <sup>74</sup> See below reference 79.

- 75 Leahu, "Bucureștiul dispărut", 93.
- 76 Liviu Ianăși, "The History of the Contest" in *Bucharest 2000*, 25.
- 77 "Contra naturii" in the Romanian text. The author placed the expression in inverted commas to suggest it was a metaphor.
- 78 Iosip, "Perspective teoretice", *București: MIM XIII* (1999), 354. I do not agree that "Little Paris" referred to the oriental charm of the small streets, but on the contrary, to the lively boulevards of the beginning of the century, with its European shops, fashion displays and activity. In her biased remembering of the socialist project, the author conveniently forgets the strong advocacy of modern boulevards and impressive buildings that the Bucharest "mythology" had always included.
- 79 *București 2000*, 25. See also page 26: "The contest aims to reintegrate more than 450 hectares of the central zone into the heart of the city . . . [it is intended to] smooth out the connection between this area and the remaining center as well as set the targets for integration on a city level."
- 80 Project 182 by Anca Mitache from Bucharest, Romania, *București 2000*, 236. In English in original.
- 81 The same skepticism was displayed by an interviewer questioning a member of the international committee of the contest, the Polish architect Crzysztop Chwalibog. The interviewer asked "Could the disharmony between the existing wound and the rest of the city ever be overcome?" *Arhitectura* 1-4 (1996), 53.
- 82 Leahu, *Bucureștiul dispărut*, 93.
- 83 Ioan, "Disneyland-ul comunist" in *Arhitectura și puterea*, 68. In English in original.
- 84 Șerban Cantacuzino's text was translated into the Romanian as "*Două orașe distincte*" and published in *Secolul XX* 5-7 (1997), 11-30. The editor does not provide more details of the original British source.
- 85 Adrian, "Ruptură și continuitate", *Arhitectura* 3-4 (1991), 53.
- 86 Șerban Nădejde, "București: imposibila continuitate," *Arhitectura* 1-2 (1998), 36-38.
- 87 See my MA thesis "Elites, Society and Architecture" chapter "Facing the Crisis: the Architect as a Savior", 63-64.
- 88 Urban planning as "surgery" is an old theme of European urbanism. In mid-nineteenth century France, Paris appeared as a "sick city" and Haussmann as "surgeon". "Cutting" and "piercing" became synonymous with the opening of new streets: "After the prolonged pathology, the drawn-out agony of the patient, the body of Paris was to be delivered of its illness, its cancers, and epidemics once and for all by the total act of surgery." See Anthony Vidler (1978), *On Streets*, edited by S. Anderson, quoted in David Harvey, "Paris 1850-1870," in *Consciousness and the Urban Experience*, 177-178. As presented here, Bucharest was perceived as having undergone a "maniacal" operation by a mad surgeon (Ceaușescu) and was

now a “sick body” as a result of the intervention, and not due to a lack of it (as with Paris).

89 Liviu Ianași, “The History of the Contest”, 25.

90 Leahu, “Bucureștiul dispărut”, 93.

91 *Ibid.* 106.

92 George Postelnicu *et al.*, “Mutation as Urban Challenge”, *Arhitectura* 1-4 (1996), 48.

93 “Berlin 1900-2000 - City of Architecture, Architecture of the City”, exhibition leaflet, Berlin, 23 June-3 September 2000. My emphasis.

94 An example of the many polemics surrounding the “recovery” of unified Berlin can be found in Vittorio Lampugnani and Daniel Liebeskind, “Simply Difficult: a Debate on German Architecture”, *Journal of Architecture* 1, 4 (1996), 269-282.

95 Alexandru Beldiman, “Refacerea Țesutului urban”, 279.

96 The architect was Roberto Pirzio. According to Ianași, “The History of the Contest”, 26.

97 Corina Iosip, “Perspective teoretice”, 354. My emphasis.

98 *Ibid.*

99 *Ibid.* The word “body” is in inverted commas in the original, suggesting the reference to the human body is not fortuitous and that the author had in mind the image of the medieval practice. (*pecetea megalomaniacă*)

100 Leahu, 102. My emphasis. (*pata neagră de neșters*)

101 See the second chapter of my dissertation, “Chapter II: Bucharest as a Capital City: Perceptions and Expectations as part of an Identity Struggle”.

102 The term is used in the German literature to refer to the attitude toward the past that appeared in Germany after the Second World War. The expression “mastering the past” thus originally referred mainly to the Nazi past but also more recently to the legacy of the communist regime in Eastern Germany. See Gabriel D. Rosenfeld, *Munich and Memory*; also Rudy Koshar, *From Monuments to Traces*, 4-5.

103 “Place” is a rich concept. It will be used here with the sense of “cultural landscape” or “the personality of a location”. See Dolores Hayden: “Cultural landscape [is a] combination of natural and man-made elements that comprises, at any given time, the essential character of a place.” (Dolores Hayden, *The Power of Place*, 16)

104 I follow here a new trend in human geography and urban history and see “urban landscapes as storehouses for social memories”. (Dolores Hayden, “The Power of the Place” 9) Cities are seen as “theatres of memory”. (*Idem*, 11)

105 Edward Soja used the “palimpsest” metaphor to describe the different layers of landscapes of memory in the urban history of Los Angeles. See Edward Soja, *Thirdspace, Journey to Los Angeles*, 12.

- <sup>106</sup> The struggle to “finish with the past” is also present in Gabriel D. Rosenfeld’s account of post-Nazi Munich. See Gabriel D. Rosenfeld , *Munich and Memory*, 32.
- <sup>107</sup> Recent scholarship on the urban history of “cultured landscapes” promotes this socially inclusive approach: “The historian who confronts urban landscapes in the 1990s needs to explore their physical shapes along with their social and political meanings. Learning the social meanings of historic places by discussing them with urban audiences involves the historian in collaboration with the residents themselves as well as with planners and preservationists, designers and artists.” (Dolores Hayden, 13)
- <sup>108</sup> The “non-place” concept is dismissed by Dolores Hayden as misleading. A “bad” place can not be so easily dismissed as a place in its own right, with as many cultured connotations as a “good” place: “As a field of wildflowers becomes a shopping mall . . . must still be considered a place, if only to register the importance of loss and explain it has been damaged. . . Place needs to be at heart of urban landscape history, not on the margins, because the aesthetic qualities of the built environment, positive or negative, need to be understood as inseparable from those of the natural environment.” (Dolores Hayden, 18)
- <sup>109</sup> A similar study on the memory of old places and names that still exist in a changed environment was written by Alan Pradd on Stockholm.
- <sup>110</sup> Interview with Aurelian Triscu by the author, AIOCIMS, tape III, face A, pages 37-40 in the transcript.

## **ABBREVIATIONS**

AIOCIMS – *Arhiva de Istorie Orală a Centrului Internațional de Studii asupra Comunismului din cadrul Memorialului Victimelor Comunismului și al Rezistenței de la Sighet, Fundația Academia Civică, București*

BCMI – *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*

RFE/OSA – Radio Free Europe / Open Society Archive, Budapest

RIBA – Royal Institute of British Architects

MIM – *București: Materiale de Istorie și Muzeografie, Revista Muzeului de istorie a Bucureștiului*

## BIBLIOGRAPHY

### Interviews

- BELDIMAN, Alexandru, Interviewed by the author. Bucharest, 14, 23 June 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1500 I-II-III
- BUDIȘTEANU, Elena, Interviewed by the author. Bucharest, 14, 20 February 2003. Tape recording, AIOCIMS, 1586 I-II
- CELAC, Mariana, Interviewed by the author. Bucharest, 17 June 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1501 I-II
- COSTEA. Constanța. Interviewed by Georgeta Pop. Bucharest. Tape recording, AIOCIMS, 1375 I-II
- Hariton, Constantin, Interviewed by the author. Bucharest, 10 July 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1529 I-II
- IONESCU, Dan D, Interviewed by the author. Bucharest, 1, 4 July 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1532 I-II-III
- IONESCU, Theodor, Interviewed by Georgeta Pop. Bucharest. Tape recording, AIOCIMS, 1444 I-II
- IOSIPESCU, Sergiu, Interviewed by the author. Bucharest, 11 June, 20 November 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1499 I-II
- JUGURICĂ, Constantin, Interviewed by the author. Bucharest, 16, 25 February 2003. Tape recording, AIOCIMS, 1587 I-II
- LUNGU, Ștefan, Interviewed by the author. Bucharest, 2 July 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1528 I-II
- MACOVEI, Pompiliu, Interviewed by author. Bucharest, 11 July 2003. Tape recording
- MOISESCU, Cristian, Interviewed by the author. Bucharest, 2 July 2002, 10 February 2003. Tape recording, AIOCIMS, 1530, 1527 IIIB, 1590 IIB
- MUCENIC, Cezara, Interviewed by the author. Bucharest, 16 Feb 2003. Tape recording, AIOCIMS, 1585 I-II
- POPA, Corina, Interviewed by the author. Bucharest, 22 Feb 2003. Tape recording, AIOCIMS, 1590 I-II
- POPESCU-CRIVEANU, Șerban, Interviewed by the author. Bucharest, 2 July 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1557
- STROE, Aurelian, Interviewed by the author. Bucharest, 2 July 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1556
- TEODORESCU, Virgiliu Z., Interviewed by the author. Bucharest, 24 September, 1 October 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1531 I-II-III-IV-V
- TRIȘCU, Aurelian, Interviewed by the author. Bucharest, 5 July 2002. Tape recording, AIOCIMS, 1527 I-II-III

### SECONDARY MATERIAL

- Arhitectura* 1-6 (1990)
- Arhitectura* 3-4 (1991)
- Arhitectura* 1-4 (1996)

- Arhitectura* 1-2 (1998)
- Bucharest in your pocket*. Summer 2001
- Bucharest Pages: for residents and visitors*, 1999-2000
- International Union of Architects, Latest news 1996, International competitions, "Bucharest 2000" Available at <http://www.uia-architectes.org/texte/news/2a1j.html>. Internet. Accessed in March 2002
- "București." *Secolul XX* 5-7 (1997)
- "Expoziția Monumentele României 1977-1990" (Exhibition: The monuments of Romania 1977-1990) *BCMI* 2 (1992)
- "Plan to Soften Ceaușescu Legacy Unveiled." *Building Design*, 12 January 1990
- "Romanians Attack Architect's Politics." *Architect's Journal*, 2 May 1990
- ANANIA, Lidia, Cecilia Luminea, Livia Melinte, Ana-Nina Prosan, Lucia Stoica and Neculai Ionescu Ghinea, *Bisericile osândite de Ceaușescu: București 1977-1989* (Churches doomed by Ceaușescu: Bucharest 1977-1989). Bucharest: Anastasia, 1995
- ANTOHI, Sorin, "Romania and the Balkans: From Geocultural Bovarism to Ethnic Ontology" In *Transit: Europäische Revue* 21 (2002)
- ANTOHI, Sorin, *Civitas imaginalis: Istorie și utopie în cultura română* (Civitas imaginalis: History and utopia in Romanian culture). Iași: Polirom, 1999
- ANTOHI, Sorin, *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode* (The exercise of distance: discourses, societies, and methods). Bucharest: Nemira, 1998
- BAILLIEU, Amanda, "Doubts raised on Romania rethink" *Building Design*, 21 October 1988
- BALFOUR, Alan, *Berlin, the Politics of Order 1737-1989*, New York: Rizolli, 1990
- BAREFOOT, Peter, "Healing the Wounds." *Building Design*, 5 June 1992.
- Barner, Axel, ed. *Europa Erlesen: Bukarest*, Klagenfurt: Wieser Verlag, 1999
- BARRICK, Adrian, "Architects join in Romanian struggle", *Building Design*, 9 February 1990: 8
- BARRICK, Adrian, "Village destruction was slowed by architects", *Building Design*, 12 January 1990: 32
- BARRICK, Adrian, "Britain lining up behind anti-Romania protestors", *Building Design*, 1 May 1989
- BENNETTS, Rab, "Bucharest: On President Ceaușescu M`C¶—s Architectural and Urban Revolution", *Architecture Today*, 1989: 17-18
- BERGDOLL, Barry, "Competition Report, Remaking Bucharest: Are Ideas Enough?", *Architectural Record*, November 1996: 49-51
- Berlin 1900-2000: City of Architecture, Architecture of the City*, Exhibition leaflet. Berlin, 23 June-3 September, 2000
- București 2000* (Bucharest 2000), English summary. Bucharest: Simetria, 1997
- București: starea orașului/Bucharest: state of the city*, Exhibition catalogue. Bilingual. Bucharest: 1990

- CANTACUZINO, Șerban, "Doomsday in Bucharest", *Building Design*, 18 October 1985
- CANTACUZINO, Șerban, "Transylvannian Express", *Building Design*, 28 February 1997
- CAVALCANTI, Maria de Betania, "Totalitarian States and their Influence on City Form: The case of Bucharest", *Journal of Architectural and Planning Research* 9, 4 (1992): 275-285
- CAVALCANTI, Maria de Betania, "Urban restructuring and Autocratic regimes: Ceaușescu's Bucharest in its Historic Context", *Planning Perspectives* 12 (1997): 71-109
- CELAC, Mariana, "O analiză comparată a limbajului totalitar în arhitectură" (A Comparative Analysis of the Totalitarian Language in Architecture), *Miturile comunismului românesc*, edited by Lucian Boia, 285-306. București: Nemira, 1998
- Centenar Horia Creangă 1892-1992: catalogul expoziției organizate la împlinirea a 100 de ani de la naștere, septembrie-octombrie 1992, Sala Dalles, București* (Horia Creangă Centenary 1892-1992: the catalogue of the 100<sup>th</sup> anniversary since the birth of the architect), Bucharest: Simetria, 1992
- Centenar Marcel Iancu 1895-1995: Marcel Iancu în România interbelică, arhitect, artist plastic, teoretician* (Marcel Iancu Centenary 1895-1995: Marcel Iancu in interwar Romania, architect, artist, theoretician), Bucharest: Simetria, 1996
- CHARRINGTON, Harry, "Transylvannian Transformation", *Architects' Journal*, 15 March 1989: 85
- CHIROT, Daniel, *Modern Tyrants: The Power and Prevalence of Evil in our Age*, Princeton: Princeton University Press, 1994
- CHOAY, Françoise, *The Invention of the Historic Monument*. Translated by Lauren M. O'Connell. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- COFAS, Eleonora, "Destinul dramatic al unei strazi: Calea Dudești" (The dramatic destiny of a street: Calea Dudești), *MIM* 12 (1997): 173-186
- DAVIDSON, Peter, Donald I. Bates, "București 2000 Master Plan", *Architectural Design*, May-June (1997)
- DEAN, Michael, "Identity, Authenticity and Memory in Place-Time", In *Geographies of Resistance*, edited by Steve Pile and Michael Keith, 219-235. London: Routledge, 1997
- DUNCAN, James, "Representing Power: The Politics of Urban Form in the Kandian Kingdom", *Place, Culture, Representation*, edited by James Duncan and David Ley, 232-250. London: Routledge, 1993
- ECKHARDT, Ulrich, ed., *Berlin, Open City: The City on Exhibition, Guide*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2000
- FAWCETT, Jane, ed., *The Future of the Past: Attitudes to Conservation 1174-1974*, London: Thames and Hudson, 1976
- GIURESCU, Dinu C., *Distrugerea trecutului României* (The Razing of Romania's Past), Bucharest: Museion, 1994

- GIURESCU, Dinu C., *The Razing of Romania's Past*, London: World Monuments Fund, 1990
- GRAUMAN, Brigit, "The House Ceaușescu Built", *Wall Street Journal*, 27 April 1990
- GROSZ, Elizabeth, "Bodies-Cities", In *Places through the Body*, edited by Heidi J. Nast and Steve Pile, 42-51, London: Routledge, 1998
- GRUFFUDD, Pys, "Heritage as National Identity: Histories and Prospects of the National Past", *Heritage, Tourism and Society*, edited by David T. Herberd. London: Mansell, 1995
- HARHOIU, Dana, *București: Un oraș între orient și occident* (Bucharest: A city Between Orient and Occident), Bucharest: Simetria, 1997
- HARHOIU, Dana, *Bucharest: A City Between Orient and Occident*, Reprint. Bilingual. Bucharest: Simetria, 2001
- HARVEY, David, *Consciousness and the Urban Experience*, Baltimore: Johns Hopkins University, 1985
- HAYDEN, Dolores, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge: MIT Press, 1995
- IANĂȘI, Rodica, "București: orașul pierdut" (Bucharest: lost city), Review essay of *Povestea caselor: București, orașul pierdut*, edited by Andreea Deciu, *MIM* 4 (2000): 381-383
- IOAN, Augustin, "Le postmodernisme dans l'architecture: ni sublime, ni complètement absent", in "Le postmodernisme dans la culture roumaine", *Euresis: cahiers romain d'études littéraires* 1-2 (1995): 239-255
- IOAN, Augustin, *Architecture and Power*. Video tape, Bucharest: Agerfilm, 1990
- IOAN, Augustin, *Arhitectura și puterea* (Architecture and Power), English summary. Bucharest: Arta grafică, 1992
- IOAN, Augustin, *Celălalt Modernism: spații utopice, butaforie și discurs virtual în anii treizeci* (The other modernism: utopian spaces, butaforia and virtual discourse in the 1930s), Bucharest: Institutului de Arhitectura Ion Mincu, 1995
- IOAN, Augustin, *Power, Play and National Identity: Politics of Modernity in Central and Eastern European Architecture. The Romanian File*, Bucharest: Romanian Cultural Foundation, 1999
- IOSIP, Corina, "Perspective teoretice privitoare la viitoarea structura urbana a capitalei și concursul 'București 2000'" (Theoretical perspectives concerning the future urban structure of the capital and the *Bucharest 2000* contest), *MIM* 13 (2001)
- JACKSON, Peter, *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*, London: Unwin Hyman, 1989
- KAPLAN, Robert, *Balkan Ghosts: A Journey through History*, New York: St. Martin's Press, 1993
- KEITH, Michael and Steve Pile, *Place and the Politics of Identity*, London: Routledge, 1993

- KING, Geoff, *Mapping Reality: an Exploration of Cultural Cartographies*, London: Macmillan, 1996
- KITCHEN, Sarah, "Hutchinson backs Prince's Attack on Romanian Ruin", *Building Design*, May 1989: 11
- KLEIHUES, Josef Paul, Jan Gerd Becker-Schwering and Paul Kahlfeldt, eds., *Bauen in Berlin/Building in Berlin 1900-2000*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2000
- KOSHAR, Rudy, *Germany's Transient Past: Preservation and Memory in the 20<sup>th</sup> Century*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998
- KRUPAT, E., *People in Cities*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985
- LADD, Brian, *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 1997
- LAMPUGNANI, Vittorio and Daniel Liebeskind, "Simply Difficult: a Debate on German Architecture", *Journal of Architecture* 1, 4 (1996): 269-282
- LANGER, Peter, "City as Organism", in *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, edited by Lloyd Rodwin and Robert M. Hollister. New York: Plenum Press, 1984
- LEACH, Neil, "Eastern Block: Romania" in *Building Design*, 13 Oct. 1995: 12-13
- LEAHU, Gheorghe, *București: arhitectura și culoare* (Bucharest: Architecture and Color), Bucharest: Sport-Turism, 1989
- LEAHU, Gheorghe, *București: arhitectura și culoare* (Bucharest: Architecture and Color), 2<sup>nd</sup> edition. Bucharest: Ediția & Apimondia, 1992
- LEAHU, Gheorghe, *Bucureștiul dispărut* (The Bucharest that disappeared), Bucharest: Arta grafică, 1995
- LUDWIG, Armin K. *Brasilia's First Decade: a Study of its Urban Morphology and Urban Support System*, Occasional Paper Series. International Area Studies Program. University of Massachusetts at Amherst, 1980
- LYNCH, Kevin, *City Sense and City Designs: Writings and Projects of Kevin Lynch*, edited by Tridib Banerjee, Michael Southworth, Cambridge Mass; London: MIT Press, 1990
- LYNCH, Kevin, *Growing up in Cities*, Paris: UNESCO, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge: MIT Press, 1960
- MACHEDON, Florin, Luminita Machedon and Ernie Scoffham, "Interwar Bucharest: City in a Garden." *Planning Perspectives* 3 (1999): 249-275
- MACHEDON, Luminita and Ernie Scoffham, *Romanian Modernism: the Architecture of Bucharest 1920-1940*, Cambridge: MIT Press, 1999
- MACLEAN, Gerald, Alexandru Malineanu, "Frontis", *RIBA Journal*, February 1991: 6-10
- MĂLINEANU, Codrut, "Brave New World", *Architects' Journal*, 23 January 1991: 22-27
- MALLET, Lee, "Hackney acts on Romanian Catastrophe", *Building Design*, 23 September 1988: 1

- MEINING, Donald, ed., *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, 1979
- MEISS, Pierre von, "Fragmentiertes Bukarest", and "Bukarest: Fragmente eines Kriegstagebuchs" *Werk, Bauen, Wohnen* 3 (1993): 56-61
- MELHUISS, Clare, "Glory Days of Modernism: Romania's Heritage of Cubist Architecture", *Building Design*, 14 February 1997: 18
- MOORE, Gary, Reginald G. Golledge, eds., *Environmental Knowing*, Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross, 1976
- Monuments historiques* 169 (June-July 1990)
- NESMITH, Lynn, "Romania's Restructuring Plan Threatens Cultural Heritage", *Architecture (AIA)*, September 1989: 30-31
- NORA, Pierre, ed., *Realms of Memory*, English edition edited by Lawrence D. Kritzman. New York: Columbia University Press, 1996-1998
- PALEOLOGU, Alexandru, "Prefață: Moartea caselor" (Preface: The Death of the Houses), in Deciu (ed.), *Povestea caselor: București, orașul pierdut* (Bucharest: Simetria, 1999)
- PETCU, Constantin, "Totalitarian city, Bucharest 1980-1989, semio-clinical files", in *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Eastern Europe*, edited by Neil Leach, 177-187. London: Routledge, 1999
- PETRESCU, Anca, "How I became the designer of Ceaușescu?", Interviewed by Ivan Andras Bojar, in *Octagon: Architecture and Design* 1 (2002): 63-65
- PETRESCU, Doina, "The People's House, or the Voluptuous Violence of an Architectural Paradox", in *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Eastern Europe*, edited by Neil Leach, 188-195. London: Routledge, 1999
- PILE, Steve, *The body and the city: psychoanalysis, space and subjectivity*, London: Routledge, 1996
- POPA, Maria Raluca, *Elites, Society and Architecture: an Intellectual History of Post-Socialist Bucharest*, MA thesis, Central European University, 1998
- POPA, Maria Raluca, *Restructuring and Envisioning Bucharest: The Socialist Project in the Context of Romanian Planning for a Capital, a fast Changing City and an Inherited Urban Space*, Ph.D. dissertation, Central European University, 2004
- PRED, Allan, *Lost Words and Lost Worlds: Modernity and the Language of Everyday Life in Late Nineteenth-Century Stockholm*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990
- QUARME, Giles, "Systematization and the Politics of Conservation in Romania." *Transactions – Association for Studies in the Conservation of Historic Buildings*, 15 (1990): 55-59
- ROSENFELD, Gabriel D., *Munich and Memory: Architecture, Monuments and the Legacy of the Third Reich*, Berkley: University of California Press, 2000
- ROSTÁS, Zoltán, *Chipurile orașului: istorii de viața în București, secolul XX* (The faces of the city: life histories from Bucharest in the 20<sup>th</sup> century), Iași: Polirom, 2002

- SALECL, Renata, "The State as a Work of Art: the Trauma of Ceaușescu's Disneyland", in *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Eastern Europe*, edited by Neil Leach, 92-111. London: Routledge, 1999
- SCHEER, Thorsten, Josef Paul Kleihues and Paul Kahlfeldt, eds., *City of Architecture, Architecture of the City: Berlin 1900-2000*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2000
- SCOFFHAM, Ernie, "Modernism Sustained: Bucharest in the 1930s and 1990s", *Journal of Architecture* 4 (1999): 319-329
- SENNETT, Richard, *Flesh And Stone: The Body and the City in Western Civilization*, London: Faber and Faber, 1996
- SEZNEVA, Olga, "Living in the Russian Present with a German Past: The Problems of Identity in the City of Kaliningrad", in *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, edited by David Crowley and Susan E. Read. Oxford: Berg, 2002
- SHARP, Dennis, "Romanian Revival", *Architectural Review*, April 1997
- SINGMASTER, Deborah, "Working in Romania", *Architects' Journal*, 17 Aug 1995: 39-40
- SOJA, Edward W., *Thirdspace: Journey to Los Angeles and other Real-and-Imagined Spaces*, Cambridge: Blackwell, 1996
- SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, Hardmondsworth: Penguin Books, 1977
- SONTAG, Susan, *AIDS and Its Metaphors*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989
- SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Hardmondsworth: Penguin Books, 1991
- SPENCE, Keith, "Paradise to be Regained", *Country Life*, 13 September 1990: 222-223
- STAMP, Gavin, "Romania's New Delhi", *Architectural Review*, 1988: 4-6
- STANLEY, Hoffmann, "Unfinished Mourning", in ***The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944***, edited by Henri Rousso. Cambridge: Harvard University Press, 1991
- STOICA, Lucia, Nicolai Ionescu-Ghinea, Dan D. Ionescu, Cecilia Luminea, Petre Iliescu and Minerva Georgescu, *Atlas-Ghid: Istoria și arhitectura lăcașurilor de cult din București* (Guide-Atlas: The Architecture and history of Bucharest's religious buildings), Vol. I, Bucharest: Ergonom '79, 1999
- TRIȘCU, Aurelian, ed., *Bucharest sans frontieres: case obișnuite de pe vremea lui Carol I* (Bucharest without frontiers: Common Houses from the Time of Carol I), Exhibition catalogue, 1995
- VALATIN, Martin, "In the Name of Progress", *Architects' Journal*, 23 Nov. 1988: 26-27
- WILD, David, "Buildings that Were Hidden from History: Romania in the 1930s, Architecture and Modernity", *Architects' Journal*, 27 Feb. 1997: 53
- WISCHENBART, Rüdiger, *Frica lui Canetti*, Bucharest: Univers, 1997. Romanian translation of *Canettis Angst*, Klagenfurt: Wieser Verlag, 1994

MARIA RALUCA POPA

---

WISE, Michael Z., *Capital Dilemma: Germany's Search for a New Architecture*,  
Princeton: Princeton Architectural Press, 1998

ZAHARIADE, Ana-Maria, "Moderne in Bukarest", *Werk, Bauen, Wohnen* 1-2  
(1994): 60-63



LECTURES AND SEMINARS WITH INVITED  
GUESTS IN THE GE-NEC PROGRAM  
October 2002 – May 2004

Oct. 18, 2002    Lecture    **Thomas PAVEL**  
Professor and Chair, Department of  
Romance Languages and Literatures at the  
University of Chicago

***Ethics and Beauty***

Oct. 22, 2002    Lecture    **Raoul BUNSCHOTEN**  
Founding director of CHORA, Architecture  
and Urbanism; Diploma Unit Master,  
Architectural Association, London, and the  
Berlage Institute, Rotterdam

***Stirring the City***

Oct. 24, 2002    Seminar    **Raoul BUNSCHOTEN**  
Founding director of CHORA, Architecture  
and Urbanism; Diploma Unit Master,  
Architectural Association, London, and the  
Berlage Institute, Rotterdam

***The Urban Gallery and Urban Curation***

Nov. 4, 2002    Seminar    **Professeur Olivier PICARD**  
Université de Paris, Sorbonne, Paris IV

***Les débuts de la monnaie***

- Nov. 6, 2002    Lecture    **Professeur Olivier PICARD**  
Université de Paris, Sorbonne, Paris IV  
  
*Thassos et sa monnaie face à Athènes et Philippe de Macédoine*
- Nov. 8, 2002    Lecture    **Professeur Olivier PICARD**  
Université de Paris, Sorbonne, Paris IV  
  
*Monnaie et fédéralisme en Grèce Centrale*
- Nov. 11, 2002    Lecture    **Professeur Olivier PICARD**  
Université de Paris, Sorbonne, Paris IV  
  
*Problèmes monétaires à Apollonia d'Illyrie*
- Nov. 13, 2002    Lecture    **Professeur Olivier PICARD**  
Université de Paris, Sorbonne, Paris IV  
  
*La politique monétaire des Ptolémées*
- Nov. 15, 2002    Lecture    **Professeur Olivier PICARD**  
Université de Paris, Sorbonne, Paris IV  
  
*De la Monnaie grecque à la monnaie romaine*
- Dec. 10, 2002    Lecture    **Profesor Bernhard HÄNSEL**  
Institut für Prähistorische Archäologie, Freie Universität Berlin  
  
*Migrations in Archaeological Evidence*

LECTURES AND SEMINARS IN THE GE-NEC PROGRAM

---

Dec. 11, 2002    Lecture    **Profesor Bernhard HÄNSEL**  
Institut für Prähistorische Archäologie, Freie  
Universität Berlin

***Towards Proto-urban Settlements***

Feb. 24, 2003    Lecture    **Dr. Radu STERN**  
Historien d'art, directeur-adjoint, chargé de  
l'Ecole d'arts appliquées, Vevey, Suisse

***The Ambiguity of the Concept of  
Documentary Photography***

Feb. 26, 2003    Lecture    **Dr. Radu STERN**  
Historien d'art, directeur-adjoint, chargé de  
l'Ecole d'arts appliquées, Vevey, Suisse

***The Historical Avant-garde and Anti-  
Fashion***

Feb. 28, 2003    Lecture    **Dr. Radu STERN**  
Historien d'art, directeur-adjoint, chargé de  
l'Ecole d'arts appliquées, Vevey, Suisse

***Prolegomena to a Visual History of  
Gastronomy***

Mar. 21, 2003    Lecture    **Prof. John HANCOCK**  
Director of Graduate Studies, School of  
Architecture and Interior Design,  
University of Cincinnati

***Greece and the Greek Temple: Form and  
Detail***

The Temple and the Canon, Clasic/  
Classical/Neoclassical, Elements of the

Orders, Modern Archaeology and other  
Nordic Projections, Body and Spirit

Mar. 23, 2003    Lecture

**Prof. John HANCOCK**

Director of Graduate Studies, School of  
Architecture and Interior Design,  
University of Cincinnati

***Greece and the Greek Temple: Order and  
Perfection***

The Idea of (an) Order, Origins and  
Traditions, The Problem of Perfection,  
Composition and Proportion, Big and Little

Mar. 26, 2003    Lecture

**Prof. John HANCOCK**

Director of Graduate Studies, School of  
Architecture and Interior Design,  
University of Cincinnati

***Greece and the Greek Temple: Expression  
and Variation***

Meaning, Siting and Landscape,  
Embodiment and Empathy, Object and  
Enclosure

Mar. 28, 2003    Lecture

**Prof. John HANCOCK**

Director of Graduate Studies, School of  
Architecture and Interior Design,  
University of Cincinnati

***Greece and the Greek Temple: Setting and  
Ritual***

Architecture and Community, Institutions  
and Memory, Myth and Religion, Thick and  
Thin

Mar. 31, 2003    Lecture

**Prof. John HANCOCK**

Director of Graduate Studies, School of  
Architecture and Interior Design,  
University of Cincinnati

***Greece and the Greek Temple: Craft and  
Community***

Practice and Ethics, Art and its Audiences,  
The Demos and the Polis, Craft and the  
Question of "Vernacular", Individuality and  
Density

May 14, 2003    Lecture

**Prof. Alina PAYNE**

Department of Fine Arts,  
University of Toronto;  
Professor of History of Art and Architecture,  
Harvard University

***From Gothic Shoe to objet type: Modernist  
Architecture and the Rise of a Theory of  
Objects***

May 15, 2003    Lecture

**Prof. Alina PAYNE**

Department of Fine Arts,  
University of Toronto;  
Professor of History of Art and Architecture,  
Harvard University

***Gottfried Semper and the Nobility of  
Origins***

- May 16, 2003    Lecture    **Prof. Alina PAYNE**  
Department of Fine Arts,  
University of Toronto;  
Professor of History of Art and Architecture,  
Harvard University
- Circa 1900: Riegl and the Contribution of Art History***
- Oct. 22, 2003    Lecture    **Professor Miron MISLIN**  
Technische Universität Berlin,  
Institut für Baugeschichte,  
Architekturtheorie und Denkmalpflege
- The Development of Berlin from the VIIth Century till 2002. The Urban History of a European Capital (I)***
- Oct. 24, 2003    Lecture    **Professor Miron MISLIN**  
Technische Universität Berlin,  
Institut für Baugeschichte,  
Architekturtheorie und Denkmalpflege
- The Development of Berlin from the VIIth Century till 2002. The Urban History of a European Capital (II)***
- Feb. 23, 2004    Lecture    **Professor Victor STOICHIȚĂ**  
Université de Fribourg, Suisse
- The „Pygmalion Effect” I: The Bone and the Flesh***

LECTURES AND SEMINARS IN THE GE-NEC PROGRAM

---

- Feb. 25, 2004    Lecture    **Professor Victor STOICHIȚĂ**  
Université de Fribourg, Suisse
- The „Pygmalion Effect” II: The Story of the Petrified Model and of Its Posumous Life*
- Feb. 27, 2004    Lecture    **Professor Victor STOICHIȚĂ**  
Université de Fribourg, Suisse
- The „Pygmalion Effect” III: The Nervous Statue*
- March 2, 2004    Lecture    **Professor Victor STOICHIȚĂ**  
Université de Fribourg, Suisse
- The „Pygmalion Effect” IV: Pygmalion in the Epoch of the Technical Reproductibility of the Work of Art*
- March 4, 2004    Lecture    **Professor Victor STOICHIȚĂ**  
Université de Fribourg, Suisse
- The „Pygmalion Effect” V: Pygmalion at the Cinema*
- March 8, 2004    **Professeur Thomas HUNKELER**  
Professeur-assistant en littérature française moderne à l'Université de Zürich; Chargé de cours en littérature française à l'Université de Neuchâtel
- Internationalisme et nationalisme dans les avant-gardes européennes*

March 9, 2004    Lecture    **Professeur Thomas HUNKELER**  
Professeur-assistant en littérature française moderne à l'Université de Zürich;  
Chargé de cours en littérature française à l'Université de Neuchâtel

***L'intextuation du corps à la Renaissance: l'exemple de Maurice Scève***

March 11, 2004    Seminar    **Professeur Thomas HUNKELER**  
Professeur-assistant en littérature française moderne à l'Université de Zürich;  
Chargé de cours en littérature française à l'Université de Neuchâtel

***The New Historicists***

March 12, 2004    Lecture    **Professeur Thomas HUNKELER**  
Professeur-assistant en littérature française moderne à l'Université de Zürich;  
Chargé de cours en littérature française à l'Université de Neuchâtel

***De la motion à l'émotion : la plasticité du surréalisme***

March 22, 2004    Lecture    **Professor Boris GROYS**  
Professor of Art Theory, Philosophy and Media Theory Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

***Iconoclasm as Artistic Device***

LECTURES AND SEMINARS IN THE GE-NEC PROGRAM

---

- March 23, 2004      Lecture      **Professor Boris GROYS**  
Professor of Art Theory, Philosophy and  
Media Theory Hochschule für Gestaltung,  
Karlsruhe
- On the Art Project: From the Artwork to  
Art Documentation***
- March 25, 2004      Discussion      **Professor Boris GROYS**  
Professor of Art Theory, Philosophy and  
Media Theory Hochschule für Gestaltung,  
Karlsruhe
- The Postcommunist Condition***
- April 7, 2004      Lecture      **Professor Tom SANDQVIST**  
University College of Arts, Crafts and  
Design, Stockholm
- Ex Oriente Dada - the Romanians of  
Cabaret Voltaire***
- May 12, 2004      Lecture      **Mariam DIDEBULIDZE**  
Senior Researcher, "G. Chubinashvili"  
Institute of Art History, Georgian Academy  
of Sciences, Department of Medieval Fine  
Arts
- Medieval Georgian Art: Architecture and  
Painting***
- May 17, 2004      Lecture      **Professor John HYMAN**  
Professor and Chair of the Philosophy  
Faculty, The Queen's College, Oxford
- Realism in the Theory of Art I Realism  
and Relativism***

May 18, 2004 Lecture

**Professor John HYMAN**

Professor and Chair of the Philosophy  
Faculty, The Queen's College, Oxford

***Realism in the Theory of Art II The Eye and  
the Image***

NEW EUROPE FOUNDATION  
NEW EUROPE COLLEGE  
Institute for Advanced Study

The *New Europe College (NEC)* is an independent Romanian institute for advanced study in the humanities and social sciences founded in 1994 by Professor Andrei Pleșu (philosopher, art historian, writer, 1990-1991 Romanian Minister of Culture, 1997-1999 Romanian Minister of Foreign Affairs) within the framework of the 1994 established *New Europe Foundation* (a private foundation subject to Romanian law).

Its impetus was the *New Europe Prize for Higher Education and Research*, which was awarded in 1993 to Professor Pleșu by a group of six institutes for advanced study (the Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences, Stanford, the Institute for Advanced Study, Princeton, the National Humanities Center, Research Triangle Park, the Netherlands Institute for Advanced Study in Humanities and Social Sciences, Wassenaar, the Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences, Uppsala, and the Wissenschaftskolleg zu Berlin).

Since 1994, the *NEC* community of fellows and alumni has enlarged to well over 300 members. In 1998, the *New Europe College* was awarded the prestigious *Hannah Arendt Prize* for its achievements in setting new standards in higher education and research. One year later, the Romanian Ministry of Education officially recognized the *New Europe College* as an institutional structure of continuous education in the humanities and social sciences, at the level of advanced studies.

*Aims and Purposes*

- To create an institutional framework with strong international links that offers young scholars and academics in the fields of the humanities and social sciences from Romania and South-Eastern Europe working

- conditions similar to those in the West, and provides a stimulating environment for transdisciplinary dialogues and critical debates;
- To foster, through its programs and activities, the development and reform of the Romanian higher education;
  - To promote contacts between Romanian and regional scholars and their peers worldwide;
  - To cultivate the receptivity of academics and researchers in Romania for fields and methods as yet not firmly established here, while preserving what might still be precious in the particular type of scholarly approach that emerged, against all odds, in the local pre-1989 unpropitious intellectual, cultural, and political context;
  - To contribute to the development of a core of promising young academics and scholars, who are expected to play a significant role in the renewal of the Romanian academe and intellectual life.

As an institute for advanced study, NEC is not, strictly speaking, an institution of higher education, although it has been consistently contributing to the advancement of higher education through the impact of its programs and of the activities organized under its aegis. In order to further enhance its support for the development of higher education in Romania, *NEC* has initiated as of 2003 the *NEC-LINK Program*, thus establishing its direct presence in the major universities of the country.

## *Programs*

### *NEC Fellowships (since 1994)*

Each year, ten NEC Fellowships for outstanding young Romanian scholars in the humanities and social sciences are publicly announced. The Fellows are chosen by the NEC international Academic Advisory Board for the duration of one academic year (October through July). They gather for weekly seminars to discuss the progress of their research projects and participate at all the scientific events organized by NEC. The Fellows receive a monthly stipend for the duration of nine months and are also given the opportunity of a one-month research trip abroad, at a university or research institution of their choice. At the end of the NEC academic year, the Fellows submit papers representing the results

of their research. The papers are published in the “New Europe College Yearbook”.

### *RELINK Fellowships (1996-2002)*

The RELINK Program targeted highly qualified, young Romanian scholars returning from studies abroad to work in one of Romania’s universities or research institutes. Ten RELINK Fellows were selected each year through an open competition; in order to facilitate their reintegration in the local scholarly milieu and to improve their working conditions, a support lasting for three years was offered, consisting of: funds in order to acquire scholarly literature, an annual allowance enabling the recipients to make a one-month research trip to a foreign institute of their choice (in order to sustain existing scholarly contacts and forge new ones), and the use of a laptop computer and printer. Beside their individual research projects, the RELINK fellows of the last series were also involved in organizing outreach activities within their universities (for which they received a monthly stipend). NEC also published individual or group works of the RELINK Fellows.

### *The GE-NEC Program (since 2000)*

Starting with the 2000-2001 academic year, the *New Europe College* administers a program that is financially supported by the Getty Foundation. Its aim is to strengthen research and education in the fields of visual culture, by inviting leading specialists from all over the world to give lectures and hold seminars for the benefit of Romanian under-graduate and graduate students, as well as young academics and researchers. The program includes 10-months fellowships for Romanian scholars, who undergo the same selection procedures as the NEC Fellows (see above). The GE-NEC Fellows are fully integrated in the life of the College, receive a monthly stipend, and are given the opportunity of spending one-month abroad for a research trip. At the end of the GE-NEC year, the Fellows submit papers representing the results of their research. The papers are published in the “GE-NEC Yearbook”.

*NEC Regional Fellowships (since 2001)*

As of October 2001, the New Europe College has introduced a regional dimension to its programs (that were hitherto dedicated solely to Romanian scholars) by offering fellowships for academics and researchers from South-Eastern Europe (Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Greece, The Former Yugoslav Republic of Macedonia, the Republic of Moldova, Serbia and Montenegro, Slovenia, and Turkey). This program aims at integrating into the international academic network scholars from a region, whose scientific resources are as yet insufficiently known, and to stimulate and strengthen the intellectual dialogue at regional level. With the prospect of the European integration, and in complementing the efforts of the European Union to implement the Stability Pact, the New Europe College invites academics and scholars from the Balkans to cooperate towards overcoming the tensions that have won this region an unfortunate fame over the last decade. The Regional Fellows receive a monthly stipend and are given the opportunity of a one-month research trip abroad. At the end of the grant period, the Fellows submit papers representing the results of their research, to be published in the "NEC Regional Program Yearbook".

*The NEC-LINK Program (since 2003)*

Drawing on the experience of its NEC and RELINK Programs in connecting with the Romanian academic milieu, NEC initiates in 2003 a new program, that aims to directly contribute to the advancement of higher education in four major Romanian academic centers (Bucharest, Cluj-Napoca, Iași, and Timișoara). Teams consisting of a visiting academic and one from the host university offer joint courses for the duration of one semester in the fields of the humanities and social sciences. A precondition for these courses is that they be new ones and that they meet the distinct needs of the host university. The grantees participating in the Program receive monthly stipends, a substantial support for ordering literature relevant to their courses, as well as funding for inviting guest lecturers from abroad and for organizing local scientific events.

*The Britannia-NEC Fellowship (since 2004)*

This fellowship (1 opening per academic year) has been initiated by a private anonymous donor from the U.K. The fellowship is identical to a NEC Fellowship in all respects. NEC contributes the one-month research trip abroad, all other costs being covered by the aforementioned donor.

The *New Europe College* hosts within the framework of its programs ongoing *series of lectures* (an average of 40 per academic year) given by prominent Romanian and foreign scholars foremost for the benefit of specialists and students in the fields of the humanities and social sciences, but also for a wider public. The College also organizes international and national events (seminars, workshops, colloquia, and symposia).

\*\*\*

Beside the above-described programs of the College, the New Europe Foundation expanded more recently its activities by administering a research institute and a major translation project:

*The Ludwig Boltzmann Institute for Religious Studies towards the EU Integration (2001 - 2005)*

As of 2001, the Austrian *Ludwig Boltzmann Gesellschaft* funds – within the framework of the New Europe Foundation – a newly created institute, that focuses on the extremely sensitive issue of religion related problems in the Balkans (and beyond) from the viewpoint of the EU integration. Through its activities, the institute intends to foster the dialogue between distinctive religious cultures (Christianity, Islam, Judaism), as well as between confessions within the same religion, and aims at investigating the sources of antagonisms and to work towards a common ground of tolerance and cooperation. To this end, the institute hosts international scholarly events, sustains research projects, brings out publications, and strives to set up a topic relevant library in Romania, intended to facilitate informed and up-to-date approaches in this field.

*The Septuagint Translation Project (2002 - present)*

This project aims at achieving a scientifically solid translation of the Septuagint into Romanian by a group of very gifted, mostly young, Romanian scholars. The financial support is granted by the Romanian foundation *Anonimul* and amounts to 120,000 USD. The translation is scheduled to be ended in 2006, the first three volumes having already been published by the Polirom Publishing House of Iași.

***Financial Support***

The Swiss Agency for Development and Cooperation  
The State Secretariat for Education and Research of Switzerland  
The Federal Ministry for Education and Research of Germany  
The Federal Ministry for Education, Science, and Culture of Austria  
Le Ministère Français des Affaires Etrangères – Ambassade de France en Roumanie  
The Romanian State (indirect financial support through tax exemption for fellowships)

Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr – Zug, Switzerland  
Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft (DaimlerChrysler-Fonds, Marga und Kurt Möllgaard-Stiftung, Sal. Oppenheim-Stiftung, and a member firm) – Essen, Germany  
Volkswagen-Stiftung – Hanover, Germany  
Stiftung Mercator GmbH – Essen, Germany  
The Open Society Institute (through the Higher Education Support Program) – Budapest, Hungary  
The Getty Foundation – Los Angeles, U.S.A.  
Ludwig Boltzmann Gesellschaft – Vienna, Austria  
Britannia-NEC Scholarship Founder – U.K.  
Fundatia Anonimul – Bucharest, Romania

\* \* \*

***Founder and President of the New Europe Foundation, Rector of the New Europe College***

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Andrei PLEȘU

Marina HASNAȘ, Executive Director

Dr. Anca OROVEANU, Scientific Director

***Administrative Board***

Ambassador Jean-Claude JOSEPH, Permanent Representative of Switzerland and Chair of the Rapporteur Group for Democratic Stability, Council of Europe, Strasbourg, France (*Honorary Member*)

Dr. Cezar BÎRZEA, Director of the Institute of Education Sciences, Bucharest; Professor, National School of Political Studies and Public Administration, Bucharest, Romania

Heinz HERTACH, Zurich, Switzerland

Dr. Charles KLEIBER, State Secretary, Swiss Federal Department of Home Affairs, State Secretariat for Education and Research, Berne, Switzerland

Dr. Joachim NETTELBECK, Secretary, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Germany

MinR Irene RÜDE, Director, Department for South-Eastern Europe, Federal Ministry for Education and Research, Bonn, Germany

Dr. Heinz-Rudi SPIEGEL, Program Manager, Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft and German Foundation Center (Deutsches Stiftungszentrum), Essen, Germany

Dr. Ilie ȘERBĂNESCU, Economist, Bucharest, Romania

Dr. Mihai-Răzvan UNGUREANU, Minister of Foreign Affairs of Romania; Associate Professor, Department of History, University of Iași, Romania

Hanna WIDRIG, Director, Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug, Switzerland

***Academic Advisory Board***

Dr. Horst BREDEKAMP, Professor of Art History, Humboldt University, Berlin, Germany

Dr. Hinnerk BRUHNS, Director of Research, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris; Deputy Director of the Foundation "Maison des Sciences de l'Homme", Paris, France

Dr. Iso CAMARTIN, President, Suisseculture, Zurich, Switzerland

Dr. Daniel DĂIANU, Professor, Academy of Economic Studies, Bucharest, Romania

Dr. Mircea DUMITRU, Professor and Dean, Faculty of Philosophy, University of Bucharest, Romania

Dr. Dieter GRIMM, Rector, Wissenschaftskolleg zu Berlin; Professor of Law, Humboldt University, Berlin, Germany

Dr. Gabriel LIICEANU, Professor of Philosophy, University of Bucharest; Director of the *Humanitas* Publishing House, Bucharest, Romania

Dr. Andrei PIPPIDI, Professor of History, University of Bucharest, Romania

Dr. István RÉV, Director of the Open Society Archives, Budapest, Hungary