

DE LA RUINE À LA ROUILLE. LES PAYSAGES DE L'ANGOISSE

Antoine Picon

Introduction

Le voyageur qui arrive à l'aéroport de Newark, s'il est placé du bon côté de l'appareil aperçoit par beau temps les tours de Manhattan. En fin d'après-midi, lorsque le soleil se reflète sur les murs de verre et fait rougeoier les parois de brique, l'impression produite est celle d'une cité magique, faite de cristal et de porcelaine, une cité ajourée comme une œuvre d'art, transposition de la Jérusalem céleste dont rêvaient les peintres du Moyen Age. Mais au devant s'étend une sorte d'enfer ou de purgatoire, des grues, des ponts immenses enjambant des terre-pleins où s'alignent des containers, des raffineries et des usines entre lesquels s'insinuent des marécages, le tout en mauvais état et rouillé, comme irrémédiablement pollué, et pourtant doté d'une étrange beauté. Dans leur sauvagerie, ces marches de Manhattan font paysage, un paysage quelque peu effrayant, mais ô combien plus réel dans sa banalité que le scintillement lointain de l'Empire State et du Chrysler building.

En m'inspirant de ce type d'expérience que l'on peut faire dans d'autres villes que New York, je voudrais prendre pour point de départ une question d'apparence assez simple : comment se fait-il que, tournant le dos à plusieurs siècles de tradition ayant généralement associé la contemplation paysagère avec l'idée d'une certaine paix de l'âme, nous soyons si souvent décontenancés, voire même angoissés par les paysages de ce type? Les franges de Manhattan, avec leur infrastructures ruinées et leurs fragments de nature sale, ne sont qu'un cas parmi d'autres de paysage inquiétant.

Une telle question se pose, on s'en doute, en liaison étroite avec celle de la technologie. Car ce ne sont pas les vues de campagnes intactes qui nous heurtent. Ce sont plutôt les lieux où la nature semble s'effacer ou du moins céder le pas devant les artefacts conçus par l'homme. A l'instar de l'exemple new-yorkais, les enchevêtrements d'infrastructures et de bâtiments dont se compose la périphérie de nos métropoles nous semblent particulièrement perturbants. Les entrées des grandes villes européennes, à commencer par Berlin, Londres et Paris ne sont guère plus rassurantes que celles de leurs homologues nord ou sud-américaines.

Si la question précédente est assez simple à formuler, la réponse à lui apporter ne va pas de soi. Elle requiert à mon sens la définition d'une notion de paysage technologique qui se distingue sur plusieurs points de celle du paysage traditionnel. Car c'est bien le paysage saturé par les œuvres techniques de l'homme qui fait problème. Ce paysage où l'herbe sauvage ne subsiste qu'entre des bandes d'asphalte, où les entrepôts désaffectés et les carcasses rouillées remplacent les ruines poussiéniennes, met à mal de nombreuses évidences de la tradition paysagère européenne, telle qu'elle s'est longtemps définie au travers de la peinture, ainsi que dans la pratique des jardiniers, des architectes, et des ingénieurs.



Un paysage technologique

Dans les paysages traditionnels, les œuvres de l'homme, lorsqu'elles étaient présentes, baignaient au sein de la nature. Cette immersion contribuait d'ailleurs à leur conférer leur sens véritable, celui d'un prolongement du monde naturel, non pas à la façon d'une prothèse mais comme l'instrument d'une révélation. A travers les œuvres de l'homme, la nature se trouvait à la fois exposée, complétée, parfois même transfigurée. Envisagée de la sorte, l'intervention humaine présentait de nombreuses analogies avec l'art du jardinier disposant des fabriques dans un parc afin d'en souligner les linéaments et les beautés. C'est aux ondulations du terrain, à la présence des bois et de l'eau que se rapportaient presque toujours les temples et autres pyramides des jardins à l'anglaise du XVIII^e siècle¹.

A l'instar des fabriques des parcs, les ponts ont longtemps fait partie de ces ouvrages qui ne prenaient leur pleine mesure qu'au contact d'une disposition naturelle, d'un site qu'ils venaient en quelque sorte achever, comme si la faille ou le ravin avaient été depuis toujours demandeurs d'un ouvrage de franchissement, comme si l'ingénieur n'était jamais qu'un jardinier d'un genre un peu particulier, travaillant à plus grande échelle et avec un peu moins de raffinement esthétique². Quoi de plus représentatif de cette relation entre l'ouvrage d'art et son site naturel que les ponts de Valtschielbach, Salginatobel, ou Schwandbach d'un Robert Maillart, dont les arches fines semblent avoir été conçues pour se découper sur un fond de roches et de verdure³ ?

Dans de nombreux cas, le rapport entre les œuvres de l'homme et la nature s'est inversé, la nature se trouvant désormais circonscrite, comme enfermée à l'intérieur de dispositifs qui n'ont plus rien à voir avec elle. Ces cas correspondent pour la plupart à des situations urbaines. Dans nos sociétés développées, la ville constitue le premier des paysages, celui que l'on a le plus immédiatement sous les yeux.

Comme le note le philosophe François Béguin, cette inversion qui fait de la ville le premier des paysages intervient à l'aube de la révolution industrielle⁴. La ville cesse d'être dans le paysage, comme une sorte de signature monumentale, pour devenir elle-même, progressivement, paysage. En moins d'un siècle, on passe de la cité close se profilant à l'horizon d'une campagne plus ou moins cultivée au spectacle de la grande ville d'où l'œil ne peut plus s'échapper. Aux tours et aux flèches perçant dans les lointains se substitue le jeu mouvementé des rues et des places, les espaces translucides ou caverneux des gares et des bazars, l'entrechoquement des façades et le

1. Voir par exemple M. Mosser, G. Teyssot [dir.], *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, trad. française, Paris, Flammarion (Milan, 1990), 1991.

2. Cf. les articles réunis dans A. Picon [dir.], *L'Art de l'ingénieur. Constructeur, entrepreneur, inventeur*, catalogue d'exposition, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, éditions du Moniteur, 1997.

3. Cf. R. Billington, *Robert Maillart and the art of reinforced concrete*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1989.

4. F. Béguin, *Le Paysage*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 19–20 en particulier.



moutonnement des toits. La lumière de la ville, ses enseignes et ses réverbères fournissent une nouvelle matière aux peintres. La fumée des cheminées estompe les contours anguleux de la brique et du métal.

L'interprétation paysagère de la ville achève de se révéler avec les Impressionnistes auquel Oscar Wilde attribue "ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses"⁵. Mais ses commencements sont déjà décelables dans l'œuvre d'un Piranèse. Dans ses gravures, la Rome de la seconde moitié du XVIIIe siècle prend des allures de paysage fantastique, avec ses ruines antiques et ses monuments baroques, ses fragments d'entablement, ses inscriptions latines et le linge qui pend aux fenêtres des maisons.

Si comme le note François Béguin, les Impressionnistes accordent une importance nouvelle au ciel, "aux grandes marées de l'atmosphère" qui viennent se briser sur les toitures des édifices, leur conférant une physionomie à chaque heure singulière⁶, l'architecte Etienne-Louis Boullée constitue une autre référence possible sur le chemin qui mène à la ville paysage. Le ciel, un ciel chargé de nuages et mobile, est en effet omniprésent au dessus des équipements colossaux, métropole, monument à l'Etre suprême ou palais de justice, qu'il conçoit dans les années 1780-1790 à l'intention d'une humanité régénérée⁷. Aux côtés de la Rome de Piranèse, la ville équipement de Boullée annonce les temps nouveaux d'un paysage urbain n'empruntant plus à la nature que son ciel changeant.

Depuis les Impressionnistes, la ville est devenue un paysage encore plus indépendant du cadre naturel. Ce processus atteint aujourd'hui son paroxysme avec le brouillage de la ligne de démarcation entre la ville et le territoire. Dans de nombreux cas, la ville semble avoir absorbé la campagne environnante ; elle semble s'en être rendue maître pour former avec elle un mixte d'une espèce nouvelle.

Au sein de ce mixte, les infrastructures et les équipements techniques ont acquis une importance bien plus grande qu'à l'époque où le tout-à-l'égout constituait encore une nouveauté. Le Paris de Napoléon III et de ses successeurs immédiats, ou le Londres de la Reine Victoria étaient encore tributaires de technologies simples et grossières. Des égouts aux couloirs du métropolitain, les réseaux conservaient une épaisseur bien différente du caractère délié des milliers de fils invisibles qui courent sous les chaussées des agglomérations contemporaines. Dans nos villes, les grandes infrastructures n'ont pas disparu, mais la technique s'insinue désormais partout en aval de la construction des piles de béton des immeubles et des voies rapides. En tranches de plus en plus fines ou sous forme de câbles, elle constitue la trame véritable d'une urbanité qui a sans cesse recours à elle, que ce soit pour se déplacer ou pour retirer de l'argent liquide, pour se chauffer ou pour se distraire.

5. O. Wilde, *Le Déclin du mensonge*, 1890, cité par A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 13-14.

6. F. Béguin, *op. cit.*, p. 20.

7. J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994.



En même temps qu'elle serpente sous les trottoirs et entre les cloisons des immeubles, la technique donne naissance à tout un mobilier urbain dont la présence se fait obsédante, panneaux d'affichage ou de signalisation, écrans vidéo, bornes, barrières ou rails. Entre les infrastructures massives de la grande ville et les réseaux de fibres optiques, ce mobilier technologique vient saturer l'espace. En ville, la technique est présente à toutes les échelles, avec la même intensité et la même complexité. Il y a presque autant de nœuds et d'embranchements dans les circuits électroniques d'un distributeur de billets que dans le système de voirie du quartier dans lequel il est situé. Comme la ville, la technique contemporaine possède un caractère fractal⁸.

Cette ville suréquipée qui nous entoure peut-elle être encore considérée comme un paysage, avec les connotations esthétiques qui s'attachent à ce terme? Ne s'agirait-il pas plutôt d'un environnement sans visage, à l'instar de certains des réseaux qui l'innervent et qui semblent rebelles à toute idée de représentation?

Le critère de "double artialisation" avancé par le philosophe Alain Roger afin de clarifier la notion de paysage permet peut-être de répondre à cette interrogation⁹. Selon Alain Roger, le paysage naît d'un double mouvement d'appréhension de l'environnement et d'interprétation de ses caractéristiques grâce aux ressources de l'art. L'esthétique paysage réside ainsi dans l'imbrication de la perception visuelle et de la culture.

Une telle imbrication se retrouve dans le regard, même angoissé, que nous portons sur la ville contemporaine. Plus encore que les campagnes traditionnelles, l'environnement qu'elle constitue est l'œuvre de l'homme, et cette œuvre porte la marque de préoccupations visuelles. Rien n'est plus faux, en effet, que d'affirmer comme on le fait souvent que la ville d'aujourd'hui témoigne d'une indifférence complète à l'égard de la question des formes et des ambiances. Des édifices aux panneaux publicitaires, presque tout est dessiné et cherche à attirer et à séduire l'œil¹⁰. Le caractère chaotique du paysage de la grande ville contemporaine provient plutôt d'un trop plein d'intentions esthétiques que de leur absence radicale. Ces intentions se contrarient parce qu'elles appartiennent à des registres très différents les uns des autres. L'efficacité d'une publicité l'empêche souvent de se fondre dans le cadre qui l'entoure. A cette incohérence qui naît de la diversité des registres visuels s'ajoutent les phénomènes de vieillissement accéléré. Au sein de la ville contemporaine, le neuf et le moins neuf semblent séparés par une distance plus difficile à franchir que l'écart entre une cathédrale gothique et un château classique.

8. Sur ce caractère fractal de la ville et de la technique contemporaines, voir par exemple P. Veltz, *Mondialisation, villes et territoires. L'Economie d'archipel*, Paris, PUF, 1996; A. Picon, *La Ville territoire des cyborgs*, Besançon, Les éditions de l'Imprimeur, 1998.

9. A. Roger, *op. cit.*, p. 16 et suivantes. Ce critère s'inspire pour partie des analyses formulées dans A. Berque, *Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

10. Sur les ambitions esthétiques de l'"urbanisme commercial", voir par exemple M. Emery, P. Goulet, "Le Vernaculaire commercial a-t-il une âme?", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 318, sep., 1998, pp. 86-93.



Certains espaces semblent toutefois voués à une utilité sans concession. Du côté du New Jersey, les franges de Manhattan sont du nombre. Mais ces espaces se trouvent curieusement investis d'un potentiel plus élevé, d'une plus forte valeur poétique que des séquences urbaines qui se veulent pourtant plus policées. Sans doute parce qu'ils se présentent comme les héritiers des rivages et des quais d'autrefois, les terre-pleins à containers et les bordures de nationale font davantage rêver que les zones pavillonnaires et les centre commerciaux.

L'art contemporain s'est toutefois saisi des uns des autres comme la peinture et la poésie s'étaient emparées autrefois de la campagne. Par rapport à la tradition paysagère, un déplacement s'est néanmoins opéré. La photographie a souvent remplacé la peinture, le cinéma et le jeu vidéo la poésie. Il semblerait ainsi que les formes artistiques traditionnelles éprouvent quelque difficulté à rendre compte de l'angoisse suscitée par le paysage technologique d'aujourd'hui.

Paysage et angoisse

Si la tradition paysagère occidentale s'est plutôt placée sous l'égide de stéréotypes apaisants, elle a toujours comporté des images qui leur échappaient, représentations de l'Enfer, lieux déserts ou le Malin vient tenter Saint-Antoine, scènes apocalyptiques à l'instar du *Triomphe de la mort* de Bruegel, tableaux d'épidémie de l'âge baroque ou lendemains de bataille du XIXe siècle.

Dans ces paysages angoissants, voire même effrayants, l'action l'emportait généralement sur le cadre. Plus encore que le ciel menaçant, la lumière d'orage, les rochers déchiquetés ou la mer en furie, c'étaient les attitudes, les expressions et les gestes des personnages qui agissaient sur l'esprit du spectateur. Tout se passait comme si l'action déteignait en quelque sorte sur son environnement, le colorant de l'exacte nuance, simplement inquiétante ou franchement dramatique, qu'elle présentait. Cet environnement constituait du même coup un décor. Il conviendrait à ce propos d'étudier plus précisément les décors de théâtre et d'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles, en relation avec la thématique de l'angoisse. Ce sont ces décors qu'un Nicolas Le Camus de Mézières donne en exemple aux architectes des années 1780 afin qu'ils mettent davantage de caractère dans leurs ouvrages. "Jetons les yeux sur les décorations de nos théâtres, où la simple imitation des ouvrages enfantés par l'architecture détermine nos affections", écrit Le Camus de Mézières au début de son *Génie de l'architecture*, avant d'évoquer "le séjour de Pluton qui porte l'horreur et l'effroi dans les âmes"¹¹. Dans les décors de théâtre et d'opéra comme dans les tableaux, l'action représentait toutefois la principale source d'émotion du spectateur.

Louées par Le Camus, les "représentations en machines" données par Servandoni au théâtre des Tuileries dans les années 1740, ces suites de tableaux sans personnages

11. N. Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, l'Auteur et Benoît Morin, 1780, p. 5.



où l'on pouvait voir par exemple "le camp de Godefroy en proie aux feux de la canicule ; presque aucune ombre, un ciel rougeâtre, une terre aride, un effet de lumières qui rappelait celui d'un air enflammé"¹², marquent peut-être un tournant. En effet, le décor tend à s'émanciper de l'intrigue. L'absence de personnages a beau paraître provisoire, comme si les acteurs venaient de quitter la scène pour refaire bientôt leur apparition en permettant à l'action dramatique de rebondir, le vide qui s'instaure de la sorte n'en prend pas moins une portée nouvelle.

Cette portée devient encore plus nette avec les gravures des *Prisons* de Piranèse. Dans les *Prisons*, le paysage est entièrement bâti ; il ne présente presque aucune échappée sur le monde extérieur et les objets naturels. Au sein de ce paysage, l'action devient secondaire. Les souffrances que l'on imagine et les chuchotements que l'on croit entendre en rasant les murs semblent le produit de l'architecture, une architecture dont l'artiste prend plaisir à démultiplier les perspectives comme pour égarer le spectateur.

Cette architecture se révèle angoissante à cause de son caractère potentiellement sans limites qui la rend synonyme d'enfermement, un enfermement étouffant. Elle est également angoissante, car en rendant secondaire l'action humaine, sans renvoyer pour autant à la nature, elle soulève la question de la mort. Tout se passe comme si le cadre architectural devenait une machine à broyer les hommes.

Les *Prisons* de Piranèse marquent l'émergence d'un nouveau type de représentation paysagère, représentation qui va être fréquemment utilisée par la suite pour donner à voir la grande ville, la métropole. Il suffit de songer pour s'en convaincre aux gravures que Gustave Doré consacre à Londres, avec leurs lumières de soupirail et leurs murs ténébreux¹³. Par-delà l'Impressionnisme et sa vision positive de la ville, les *Prisons* semblent annoncer, comme une sorte de cauchemar inaugural, deux caractéristiques essentielles du paysage technologique contemporain : son absence de limites clairement marquées et la relativisation du sens de l'action humaine à laquelle il conduit. Aujourd'hui encore, l'impression d'enfermement et le sentiment de la mort constituent deux dimensions fréquentes de la relation que nous entretenons avec ce paysage.

Une impression d'enfermement

L'impression d'enfermement possède aussi une histoire. A la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, en même temps que la ville se transforme en paysage, la terre achève de se rétrécir pour devenir la planète finie que nous connaissons. Les *terra incognita*, les zones blanches que les cartographes de la Renaissance remplissaient d'animaux et de peuples fantastiques fondent comme peau de chagrin sur les mappemondes. Dans les années 1820-1830, les Saint-Simoniens peuvent déjà évoquer l'aménagement global de la planète au moyen des routes, des canaux et des chemins de fer¹⁴. Conçus

12. *Idem*, p. 6.

13. Voir à ce propos Ph. Junod, "Babylone-sur-Tamise: Londres vue par Gustave Doré", *Le Temps de la réflexion*, vol. VIII, 1987, "La Ville inquiète", pp. 61-77.



à l'échelle de la navigation intercontinentale, les canaux de Suez et de Panama témoignent du succès remporté par cette vision planétaire.

Une nouvelle étape dans la clôture du monde se trouve franchie avec la guerre froide et les débuts de la conquête spatiale¹⁵. Tandis que les radars scrutent le ciel à la recherche d'avions ou de missiles et que les premiers satellites sont placés sur orbite, on s'attaque à la modélisation de phénomènes comme l'épuisement des ressources naturelles au sein d'organismes comme le Club de Rome. Les années 1950–1960 voient le développement accéléré d'une analyse systémique que Buckminster Fuller propose d'appliquer à l'ensemble de la planète dans son *World Game*, mélange de simulation interactive et de jeu de rôle destiné à sensibiliser des milliers d'étudiants aux enjeux de ce que l'on qualifierait aujourd'hui de "développement durable"¹⁶. De livre en livre, le même Fuller compare la terre à un vaisseau spatial à bord duquel l'humanité se trouve enfermée¹⁷. L'impression de vulnérabilité que suggère cette image se trouvera confirmée par les vues de la terre obtenues par les expéditions Apollo. La boule bleue qui se dessine au dessus de l'horizon lunaire paraît bien petite et fragile au regard de l'immensité intersidérale.

La clôture du monde semble enfin s'achever sous nos yeux avec la mondialisation de l'économie. En aval de la constitution de géants économiques intercontinentaux, les réseaux d'enseignes comme Mac Donald enserrant l'espace et rendent son rétrécissement encore plus sensible.

A l'inverse de la planète, la ville tend à devenir sans limite, à se confondre avec le territoire. Elle n'est plus contemplable de l'extérieur, sauf peut-être des centres de commandement stratégiques où l'on envisage sa destruction au moyen de bombes atomiques. Le paysage urbain n'est plus cadré. Cette absence de bordure constitue là encore un rupture par rapport à la tradition paysagère occidentale qui reposait sur un cadrage de type pictural. On comprend mieux du même coup que la photographie ou le cinéma rendent plus facilement compte du paysage urbain contemporain qu'un art comme la peinture. Le cadrage qu'ils proposent comportent un part d'instabilité plus grande. Cette instabilité entre en résonance avec celle d'un paysage illimité.

A côté de l'absence de limite, la prépondérance des artefacts sur les objets naturels constitue une autre caractéristique du paysage urbain contemporain. Au sein de ce paysage, la nature elle-même, lorsqu'elle subsiste sous forme d'espace vert, de réserve foncière ou de friche, semble fabriquée. L'absence d'échappée véritablement naturelle

14. Sur le Saint-Simonisme, les ouvrages de base demeurent S. Charléty, *Histoire du saint-simonisme (1825–1864)*, Réédition Paris, P. Hartmann (Paris, 1896), 1931; H.-R. D'Allemagne, *Les Saint-simoniens 1827–1837*, Paris, Gründ, 1930.

15. Cf. P. Edwards, *The Closed world. Computers and the politics of discourse in cold war America*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996.

16. Sur le *World Game*, lire M. Wigley, "Planetary homeboy", *Any Magazine*, n° 17, 1997, pp. 16–23.

17. La métaphore atteint son point culminant dans R. Buckminster Fuller, *Operating manual for spaceship Earth*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969.



conduit à la même sensation d'enfermement que les dispositifs mondialisés de la guerre et du commerce.

Au sein de ce paysage, les objets techniques ont tendance à perdre leur autonomie¹⁸. Il n'y a plus en effet de nature digne de ce nom à laquelle s'opposer. Au lieu de faire face à des machines traditionnelles comme la locomotive ou l'automobile, on se trouve de plus en plus souvent au contact d'un monde de quasi objets, de terminaux, de connecteurs et des réseaux. Ces derniers ne possèdent plus cette individualité qu'un philosophe comme Gilbert Simondon attribuait aux objets techniques¹⁹. Comme pour se faire l'écho de cette réalité nouvelle, les historiens des sciences et des techniques anglo-saxons parlent volontiers du *seamless web*, du "tissu sans couture" de la technologie contemporaine²⁰. Une telle absence de couture apparente ne signifie pas que le paysage technologique contemporain soit sans fractures. Que ce soit à l'échelle de la planète ou à celle des nations, l'Internet lui-même reflète les déséquilibres du développement économique et social²¹. Plus généralement, en épousant les plis et les replis du corps social comme le ferait un vêtement indéfiniment froissé, à la limite de la déchirure, la technologie et la ville semblent s'organiser autour de seuils et de bords si nombreux qu'on ne saurait les compter. Mais ces stries ne forment pas un système articulé ; elles apparaissent plutôt comme une toile, l'analogue de ces fonds d'écran souvent compliqués sur lesquels se détachent les icônes des applications et des fichiers informatiques. En d'autres termes, la technologie et la ville contemporaines ne sont que discontinuités. Mais elle apparaissent en même temps comme des nappes d'un seul tenant.

Ces nappes scintillent en raison directe de leur complexité. Au lieu de s'organiser autour de figures faciles à identifier, le paysage urbain d'aujourd'hui semble davantage affaire de textures et de lumières. Sans doute est-ce pour cela que des architectes comme Jean Nouvel se déclarent fascinés par ces dimensions de l'expérience urbaine. Dans une série d'articles et d'entretiens publiés il y a quelques années, Jean Nouvel allait même jusqu'à prophétiser la fin de l'espace architectural en trois dimensions dont s'était réclamé le Mouvement Moderne, et le retour à une architecture jouant sur les effets de parois, de grain ou de transparence²².

Ce monde de textures et de lumières fait là encore songer aux terminaux d'ordinateur. Il entretient aussi des liens évidents avec la question de l'immatérialité et des espaces virtuels. Parfois présenté comme une libération, le prolongement de la ville réelle par des cyber espaces emboîtés les uns dans les autres n'est pas forcément

18. Cf. sur ce thème A. Picon, *La Ville territoire des cyborgs*, op. cit.

19. G. Simondon, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1969.

20. La problématique qui est à l'origine de l'expression se trouve clairement exposée dans W.-E. Bijker, T.-P. Hughes, T. Pinch [dir.], *The Social construction of technological systems*, Réédition Cambridge, Massachusetts, MIT Press (Cambridge, Massachusetts, 1987), 1993.

21. L'Afrique est par exemple le continent le plus mal desservi par l'Internet comme par les réseaux plus traditionnels.

22. J. Nouvel, "A Venir", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 296, 1994, p. 50; J. Nouvel, conférence prononcée au Centre Georges Pompidou en 1992, *Dépliant*, n. 1, 1994.



synonyme de libération. Parmi les films récents, *The Matrix* est certainement celui qui joue le plus nettement sur cette ambiguïté du virtuel²³. Au lieu de permettre aux hommes de s'évader de leur condition d'esclaves d'un monde de machines, la simulation géante imaginée par le film les maintient enchaînés.

Mais c'est à un film plus ancien qu'il nous faut revenir pour trouver l'une des expressions les plus saisissantes de l'angoisse contemporaine de l'enfermement dans des agglomérations géantes. Dans *Blade Runner* de Ridley Scott, le héros arpente inlassablement les rues d'une ville qui tient à la fois de Los Angeles et de Tokyo, de New York et de Teotihuacan²⁴. Véritable résumé du monde, d'un monde trop dense et trop vieux, d'un monde sans nature et sans rédemption, la ville de *Blade Runner* a presque tous les attributs de la prison. Ce n'est qu'à l'extrême fin du film que ses deux principaux personnages parviennent à s'en échapper, et encore n'est-ce que dans la version courte de l'œuvre dont le *happy end* a été réclamé par les producteurs.

L'obsolescence et la mort

Sitôt que l'on s'éloigne du centre, la photographie et le cinéma contemporains montrent la grande ville contemporaine comme un "territoire du vide", pour reprendre l'expression employée par Alain Corbin à propos du rivage avant son appropriation par l'Europe du XIXe siècle²⁵. Les personnages qui errent dans ce territoire ne semblent pas tout à fait à leur place. La ville prend des allures de monde de choses qui exclurait les humains. Dans le cas français, cette tendance s'observe par exemple dans l'enquête photographique réalisée pour le compte de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, la DATAR, au début des années 1980²⁶. Parcourant les banlieues résidentielles et les zones industrielles de la France des "Trente glorieuses", cette France qui avait été soumise à une modernisation accélérée par la technocratie gaullienne et pompidolienne, les photographes appointés par la DATAR en ramènent d'étranges images de rues et de squares désertés, de parkings abandonnés, de terrains vagues et de friches aussi vides que les côtes européennes de la période moderne, avec leurs quelques pêcheurs hantant les rochers à la manière de silhouettes dans les lointains d'un tableau.

Ce vide se remplit tout de même en des lieux bien précis voués à la circulation, à la consommation et au divertissement de masse. Les centres commerciaux et les parcs à thèmes regorgent de monde. Comme la mer évoquée par Alain Corbin dans *Le Territoire du vide*, cette mer que l'on craint et sur laquelle on ne s'aventure que par

23. A. et L. Wachowski [réalisé par], *The Matrix*, 1999.

24. Ridley Scott [réalisé par], *Blade Runner*, 1982.

25. A. Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, réédition Paris, Flammarion (Paris, 1988), 1990.

26. *Paysages, photographies. En France, les années quatre-vingt*, Paris, Mission photographique de la DATAR, Hazan, 1989.



nécessité, la ville contemporaine fait songer à un désert sillonné par des embarcations qui se rendent d'un port surpeuplé à un autre.

Il est frappant de retrouver cette opposition entre l'absence et le trop plein dans les plaquettes de présentation des villes nouvelles françaises. Qu'il s'agisse de Cergy-Pontoise ou de Marne-la-Vallée, on y voit une succession d'espaces rationnels et vides ponctuée par des vues de rues vouées au commerce et de grandes surfaces surpeuplées.

C'est que la présence des hommes en foule ne semble justifiée que pour consommer, qu'il s'agisse de marchandises, de loisirs ou d'événements culturels et sportifs. Comme les centres commerciaux, les stades sont fréquemment pleins. Le territoire du vide de la grande ville est aussi un territoire de la consommation.

Les contrastes qui structurent ce territoire s'incarnent du même coup dans le face-à-face de deux lieux investis d'une forte charge émotionnelle : le centre commercial et la décharge publique. C'est entre ces deux pôles que s'organisent des pans entiers de l'expérience urbaine contemporaine. Acheter et jeter : ce cycle élémentaire rythme les jours et les semaines. Au sein d'une ville sans limites perceptibles, d'une ville toute entière vouée à la consommation de masse et à ses conséquences, le contraste entre espaces commerciaux et décharges publiques pourrait bien avoir remplacé, sur un mode bien sûr plus symbolique que réel, l'ancienne opposition entre centre et périphérie.

Encadré de la sorte, le paysage de la ville ne saurait nous laisser indifférent. Il est impossible de maintenir à son égard la distance même fictive que la tradition paysagère occidentale présupposait entre le spectateur et la scène contemplée, distance théorisée par Kant à la fin du XVIII^e siècle²⁷. A la différence des citadins jouissant de la vue de la campagne auxquels songeait Kant, il nous est impossible de nous déprendre des mille et un gestes qui nous rattachent au paysage urbain que nous avons sous les yeux. Nous y avons trop souvent acheté des choses avant de les jeter. Les emballages et les papiers gras nous poursuivent où que nous portions nos yeux et nos pas.

Inséparable des rythmes de la consommation de masse, le paysage urbain possède un caractère fonctionnel affirmé. Ce qui fonctionne s'use et cesse d'être utile. L'idée de fonctionnalité va de pair avec l'idée d'obsolescence. Tout s'use dans le paysage de la ville d'aujourd'hui.

L'obsolescence n'est pas tout à fait la même chose que la mort, la mort progressive et digne des objets d'autrefois. Dans les paysages traditionnels, les productions de l'homme, ses constructions en particulier, s'en retournaient progressivement à la nature sous les espèces de la ruine. La ruine réintégrait par paliers successifs les traces de l'activité humaine au sein des cycles naturels. Rien de tel dans la ville contemporaine où les objets, lorsqu'ils ne disparaissent pas d'un seul coup, comme par magie, sont plutôt voués à l'obsolescence, un peu comme des morts vivants qui hanteraient sans

27. Voir par exemple B. Bourgeois, "L'Idéalisme allemand devant la beauté naturelle et l'embellissement de la nature". In: F. Dagognet [dir.], *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, pp. 161-177.



fin le paysage, l'empêchant de redevenir serein. On est passé ainsi de la ruine à la rouille, de la trace au déchet.

Le XIXe siècle avait déjà eu le pressentiment de cette dégradation. Chez les critiques les plus véhéments de la civilisation machiniste, chez Ruskin et ses principaux disciples en particulier, il avait souvent donné naissance à l'utopie d'un retour aux valeurs du monde préindustriel²⁸. Perçu comme respectueux de la matière, du savoir-faire de l'artisan et des cycles naturels, ce monde suscite une nostalgie grandissante, alors même que les nouveaux matériaux et les machines vont se multipliant.

On retrouve l'écho affaibli de cette nostalgie chez un Auguste Perret, pourtant peu suspect d'hostilité à l'égard des technologies de son temps, lorsqu'il oppose le Parthénon et la locomotive, en réponse à Viollet-le-Duc qui avait exalté le style de cette dernière dans ses *Entretiens sur l'architecture*²⁹. Par delà les prises de position de Viollet-le-Duc, c'est Le Corbusier et son célèbre parallèle de *Vers une Architecture* entre le Parthénon et l'automobile Delage Grand-sport qui se trouvent visés³⁰. Apôtre du béton et de la construction moderne, Perret ne peut s'empêcher d'éprouver de l'inquiétude devant l'avenir machiniste sans concession que son jeune confrère prédit à l'humanité.

Dans une œuvre, déclare-t-il en 1924, il faut considérer le caractère et le style. Le caractère, c'est la manière dont l'œuvre répond à sa destination, c'est le rapport, la relation entre l'objet et sa fin. Le style, c'est l'art d'utiliser la matière dont l'œuvre porte le témoignage et d'en obtenir le maximum d'harmonie. Une locomotive n'a que du caractère. Le Parthénon a du caractère et du style. Dans quelques années la plus belle locomotive d'aujourd'hui ne sera plus qu'un amas de ferraille. Le Parthénon chantera éternellement.³¹

Dans les années 1920–1930, de Le Corbusier à Perret, la perception de l'environnement moderne oscille déjà entre la griserie que provoque son caractère fonctionnel, source d'une sobriété plus authentique que les afféteries stylistiques d'un système des beaux-arts sur le déclin, et les craintes de la panne et de l'obsolescence. Dans la mesure où il est susceptible de s'arrêter de fonctionner à l'instar de la locomotive, l'environnement moderne a-t-il un sens?

Aussi hostile soit-elle à l'architecture moderne et aux débats qu'elle connaît, l'esthétique nazie porte aussi la marque de cette tension entre la griserie de l'efficacité et la peur de l'obsolescence. Albert Speer en témoigne dans un passage de son *Journal*

28. Cf. Ph. Jaudel, *La Pensée sociale de John Ruskin*, Paris, Marcel Didier, 1973; P. Meier, *La Pensée utopique de William Morris*, Paris, Editions sociales, 1972.

29. E.-E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, vol. 1, Paris, A. Morel et Cie, 1863–1872, p. 186.

30. C.-E. Jeanneret dit Le Corbusier, *Vers une Architecture*, réédition Paris, Arthaud (Paris, 1923), 1977, p. 107.

31. Cité par R. Gargiani, *Auguste Perret. La Théorie et l'œuvre*, traduction française Paris, Gallimard, Electa (Milan, 1993), 1994, p. 89.



de *Spandau* où il oppose la beauté inviolée de la nature à “l’inévitable laideur de l’univers technique”.

Ce soir, enfermé dans ma cellule, je me prends à songer qu’il y a eu, sous le III^e Reich, une aspiration à la beauté qui est réellement frappante. La brutalité et la barbarie s’accompagnaient d’un goût surprenant pour ce qui est beau, inaltéré, inviolé, même si cela dégénérait parfois en une pure aspiration sentimentale et tournait au goût de l’imagerie idyllique des cartes postales. Il m’arrive de lire aujourd’hui que cette recherche du beau n’était qu’un camouflage organisé, une manœuvre de diversion orchestrée pour distraire les masses opprimées. Mais cela n’est pas exact. Bien sûr, cette recherche s’explique par les goûts très personnels de Hitler, par sa haine du monde moderne, par sa peur de l’avenir. Mais elle était motivée aussi par une préoccupation sociale, une volonté désintéressée de concilier l’inévitable laideur de l’univers technique avec la beauté, avec des formes esthétiques familières. Ainsi s’explique l’interdiction de prévoir des toits en tôle ondulée dans les fermes, la construction des postes du service d’exploitation des autoroutes dans le style des maisons à colombage, la présence dans les casernes de forêts de bouleau et de lacs artificiels. En tant que chef du service appelé ‘Beauté du travail’, j’étais moi-même responsable d’une partie de ce programme, et je ne cache pas que tout ce que j’ai entrepris dans le cadre de ces fonctions me remplit aujourd’hui encore d’une satisfaction sans mélange.³²

Nous ne nous sommes pas complètement affranchis de la nostalgie d’une beauté inviolée et du regret éprouvé devant la laideur de certains aspects de notre environnement technologique. Avec le recul, la solution proposée par Speer, le déguisement et le pastiche, achève cependant de révéler ses insuffisances. La “satisfaction sans mélange” du ministre d’Hitler n’est pas seulement choquante au regard des atrocités dont elle est inséparable et qu’elle passe sous silence, elle paraît totalement inadaptée au problème posé. Au lieu de combattre le sentiment de malaise suscité par les dispositifs techniques, les “postes de service d’exploitation des autoroutes dans le style des maisons à colombage” ne font que renforcer leur caractère artificiel. Affublé des oripeaux d’un monde plus ancien, l’environnement technologique contemporain semble encore plus vulnérable au processus d’obsolescence.

Pourquoi la rouille nous fait-elle si peur, alors que la ruine se pare d’un caractère rassurant? Il faut très probablement commencer par répondre à cette question avant de chercher à lutter contre “l’inévitable laideur de l’univers technique”.

La ruine réinscrit l’homme au sein de la nature, on l’a dit. La rouille l’enferme au milieu de ses productions comme au sein d’une prison, une prison d’autant plus terrible qu’il en est le bâtisseur. Qui d’autre que lui a édifié ces villes dont il ne sort pratiquement plus, ces réseaux qui le maintiennent comme attaché devant sa télévision ou son écran d’ordinateur? La simple perspective d’un destin de ce genre révèle ce

32. A. Speer, *Journal de Spandau*, traduction française Paris, Robert Laffont, Opéra Mundi (Berlin, 1975), 1975, p. 491.



qu'il y a d'inhumain à l'œuvre dans l'homme. La plus grande crainte que suggère le paysage technologique contemporain est celle d'une mort de l'humanité au milieu des signes de son triomphe sur la nature.

Les films de science fiction nous décrivent cette mort sous deux espèces au moins, celle d'une extinction de type catastrophique, ou celle plus insidieuse d'une dénaturation progressive de l'homme. La disparition de la couche d'ozone, d'un côté, la machinisation de l'homme ou son instrumentalisation au moyen des manipulations génétiques, de l'autre, tels sont les deux types de scénarios qui nous hantent. D'un côté, l'homme et l'humanité disparaissent ensemble. De l'autre, l'homme se voit progressivement déshumanisé. Il devient une machine insensible, capable des pires monstruosité. Lorsqu'il est perçu négativement, le cyborg, ce mixte de chair et de machine qui revient fréquemment dans les romans et les films de science-fiction, constitue l'une des expressions paroxystiques de cette seconde alternative³³.

Un paysage enchanté

Rien ne nous oblige toutefois à envisager le devenir cyborg de l'humanité comme un naufrage de la civilisation. Plus généralement, il se peut fort bien que le caractère angoissant que possèdent de nombreux paysages contemporains soit l'indice de transformations profondes affectant la définition du sujet qui le contemple, sans que cette transformation soit forcément synonyme de dégradation irrémédiable de notre condition d'homme. Après tout, ce n'est pas la première fois que le regard que nous portons sur ce qui nous entoure se modifie. A chaque fois, cette transformation s'est révélée indissociable d'une mutation de la figure idéale de nous-mêmes que nous projetons. Tandis que les catégories de la vision changent radicalement à l'aube de la Renaissance, et que s'invente la perspective, émerge par exemple la figure de l'homme moderne à la place de celle du croyant de la période médiévale. Au lieu d'incarner un avilissement sans retour, le cyborg pourrait bien représenter un nouvel avatar de cette créature idéale, de cette fiction qui nous sert à la fois de référence et de projet.

Sans trancher sur le type de figure qui est en passe de s'ajouter à la longue série de celles qui ont permis à l'homme de se définir et d'agir sur lui-même et sur son environnement, on ne peut qu'être frappé par l'ampleur des mutations qui affectent d'ores et déjà les catégories de la vision. Nous voyons de beaucoup plus loin et de beaucoup plus haut que ceux qui nous ont précédé. Peu après avoir inventé la perspective, l'homme renaissant s'était élevé par la pensée au dessus de ses principales villes pour en faire le portrait³⁴. Grâce aux satellites, c'est l'ensemble de la terre que nous pouvons observer désormais comme une tapisserie aux motifs variés. A l'autre

33. Cf. A. Picon, *La Ville territoire des cyborgs*, op. cit.

34. Voir par exemple A. Picon, J.-P. Robert, *Un Atlas parisien. Le Dessus des cartes*, Paris, Editions du Pavillon de l'Arsenal, Picard, 1999.



extrémité de l'échelle de la vision, nous sommes désormais capable d'observer les phénomènes les plus ténus, cristallisations, micro fissures. Nous voyons de beaucoup plus près et, comme l'avait suggéré Pascal dans ses *Pensées*³⁵, ce sont des mondes entiers qui se révèlent à nous dans les plis de la matière.

Aux deux extrémités de l'éventail des types de regards possibles, les formes familières semblent céder la place à des effets lumineux, scintillements, irisations, reflets, ainsi qu'à des textures fondées souvent sur des impressions contradictoires comme le sentiment du lisse, du poli, et celui du granuleux. Des configurations à la fois immédiatement perceptibles par les sens et abstraites viennent se substituer aux contours du monde qui nous est familier. Vue par satellite Los Angeles n'est pas très différente d'une coupe sur un matériau observée au microscope. L'importance de prise par les lumières et les textures au sein du paysage technologique contemporain pourrait bien provenir de cette transformation des catégories de la vision. Celle-ci conduit à suspendre, provisoirement peut-être des questions comme celle du lointain et du près. Qui nous dit que c'est Los Angeles que nous contemplons plutôt qu'un bout du trottoir que nous foulons?

Rendu quelque peu abstrait par son caractère fonctionnel, le paysage urbain contemporain s'organise en fonction de textures qui tiennent davantage du motif tissé que de la forme, au sens traditionnel. C'est ce rapport à un univers plus textile que sculptural ou architectonique qu'il nous reste peut-être à approfondir et à cultiver.

Les motifs abstraits dont se compose ce paysage lui confèrent quelque chose de mystérieux, voire même de magique. A l'instar des cyborgs et autres robots intelligents de la science fiction, de nouvelles créatures fantastiques hantent d'ores et déjà ses allées sombres. Nous sommes peut-être à la veille d'un réenchâtement du monde.

Vivre dans un monde enchanté n'est pas forcément synonyme de facilité. Les hommes du Moyen Âge évoluaient dans un monde peuplé d'anges et de démons, de forêts magiques et d'animaux merveilleux. Ce monde était en même temps dur et cruel. Dans les contes de fées, les enfants ont presque toujours peur et le Petit Poucet est sur le point d'être mangé. Sans doute est-ce pour cela que nous sommes par moments perdus et inquiets au milieu de nos villes aussi grandes que la maison de l'ogre.



35. B. Pascal, *Pensées, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 1954, p. 1106.