

GILLES CHAMBON

ITINERRANCES

à compte d'auteur, 2004

GILLES CHAMBON

ITINERRANCES

1 DEPAYSEMENTS

Je me suis souvent demandé ce qui faisait qu'on pouvait s'émerveiller devant une peinture. Qu'est-ce qu'un tableau? Pourquoi s'extasie-t-on devant cette pellicule de matière colorée déposée - minutieusement ou brutalement - sur une toile ou un panneau, et que l'on cerne généralement d'un cadre? Le cadre est une indication : il y a aussi des cadres aux portes et aux fenêtres, ou pour entourer l'ouverture des scènes de théâtre. Le cadre

semble alors avoir pour fonction de découper un trou dans la réalité, d'ouvrir un jour sur l'ailleurs - extérieur ou rêve.

Ainsi, les tableaux seraient comme des fenêtres que les artistes ont pouvoir d'ouvrir sur les mondes inconnus ou disparus. Des *trous de vers* (trous de l'espace-temps qui, au voisinage d'une singularité, selon l'hypothèse de Penrose et Hawking, pourraient faire communiquer entre elles deux régions éloignées de l'univers); maelström par où s'engouffre notre être; trous de serrure par où regarde l'imagination.

Ma conception de l'art en général, et de la peinture en particulier, m'a depuis le début mis en porte-à-faux par rapport à mon siècle. Je n'adhère pas aux jeux intellectuels et philosophiques qui animent depuis plus de cinquante ans tout ce qui compte dans le monde de la création artistique. Je suis de ceux qui pensent que l'art a pour fonction première de sortir le réel de sa banalité, de révéler le substrat onirique enfoui sous le prosaïsme du quotidien.

L'esthétique de n'importe quel phénomène me semble en relation directe avec son caractère extraordinaire, ou du moins avec son aptitude à offrir une ouverture vers la rêverie, vers l'évocation : selon moi, pour qu'une

chose ou un événement soient esthétiques, il est nécessaire qu'ils appellent autre chose - passé, avenir, ailleurs, autrement.

Je reviendrai sur cette idée; mais je voudrais d'abord raconter comment j'ai appris à aimer l'art pictural, et comment peu à peu je me suis fait une opinion sur ce que je considère être sa véritable nature.

Cela c'est fait d'abord au hasard de mes visites rendues aux expositions et aux musées, visites qui m'ont chaque fois conduit à méditer. Mais le hasard de certaines rencontres a aussi eu, je le crois, beaucoup d'influence sur mes convictions profondes d'aujourd'hui. J'ai parfois le sentiment qu'une trame cohérente (inexplicable car relevant d'événements indépendants) était bien là, comme une écriture mystérieuse dont les gestes de ma vie n'ont été que le déchiffrement. Mais peut-être est-ce moi qui, avec le recul des années écoulées, tisse un canevas imaginaire, et projette sur certains événements de ma vie une signification dont ils sont dépourvus. Qu'importe! L'Histoire elle-même ne procède-t-elle pas toujours ainsi? On admet l'indétermination du futur, mais après coup, on trouve toujours un sens logique à l'enchaînement des événements

passés. Il faut s'y résigner : toute saisie intellectuelle de l'univers, même celle qui paraît la plus scientifique, reste bien illusoire, et le sens véritable des choses - s'il existe - nous échappera éternellement.

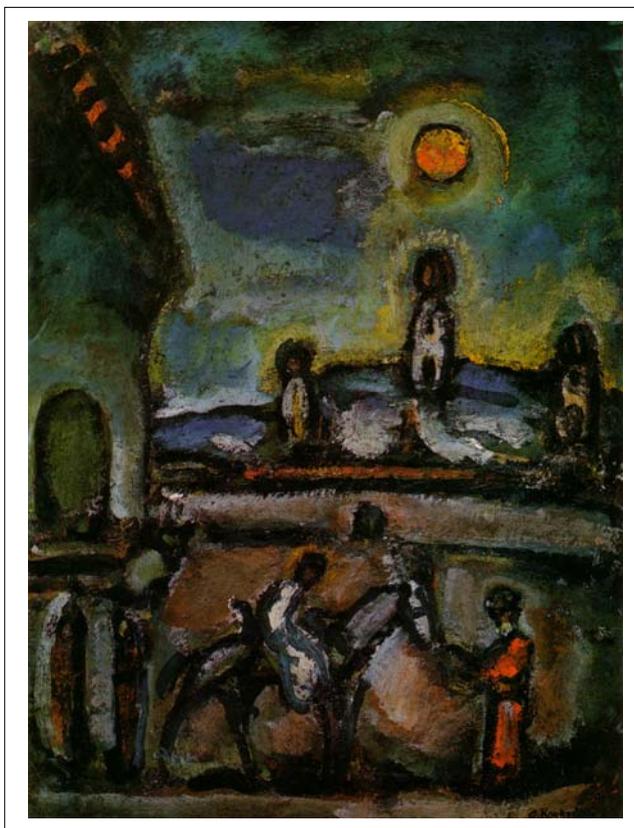
Dans mon adolescence (pendant les années 60), je fréquentais épisodiquement les musées et les expositions de peinture, car, depuis l'âge de douze ans, mes capacités en dessin ayant été décelées au collège par mon professeur, monsieur Testard - auquel je rends hommage -, je me destinais à embrasser la carrière d'artiste peintre. Le Louvre, avec ses planchers grinçants et ses Rubens démesurés, avec ses gardiens endormis dans des galeries interminables, et sa chaleur étouffante en été, ne m'avait pas laissé une impression très positive, malgré les merveilles qu'il recèle et que j'ai su y admirer quelques années plus tard.

La première rencontre qui a vraiment compté, et qui constitue le point de départ de ma quête inconsciente, se produisit lors d'une visite rendue, avec mes camarades de lycée et notre professeur de dessin, à une exposition rétrospective du peintre Georges Rouault. J'étais gêné par

cette sombre peinture, avide de lumière et pourtant si opaque, si lourde, chargée d'une terre rugueuse et terne. Quelques semaines auparavant, M. Testard nous avait emmené visiter l'atelier d'un maître verrier à Deuil-la-Barre, puis nous avait fait découvrir l'église du plateau d'Assy où Rouault a réalisé ses célèbres vitraux. En voyant quelque temps après les toiles peintes par celui qui avait «désiré créer avec des teintes pures comme des flammes», je pressentis que le travail du peintre ressemblait à ce que j'imaginai être celui d'un alchimiste : la recherche passionnée et laborieuse — deux mots qui d'habitude s'opposent — d'une lumière surnaturelle, puis la fixation de cette lumière dans l'Oeuvre, soit par voie sèche, soit par voie humide. Rouault cherchait à fixer la vérité surnaturelle qu'il avait entrevue par la flamme du vitrail ou par la boue de la peinture.

Je ne peux pas dire que j'aimais alors, ni que j'ai jamais vraiment aimé depuis, la peinture de Rouault. C'est une peinture trop calcinée, trop noircie et croûtée par un feu intérieur qui a trop longtemps couvé, étouffé au fil des années par la sueur d'une foi ordinaire. Mais cela n'empêche... il y avait dans ces toiles pâteuses et rougeoy-

antes une sorte de souffle discret, un appel d'air semblable à celui que l'on sent au soir des chaudes journées d'été, lorsqu'à la tombée de la nuit on entrouvre une fenêtre et que remontent les odeurs de l'humus, annonciatrices d'orage. Cela ne dure pas, mais toute la présence nocturne,



toute cette profondeur fraîche qui monte de la terre avec les chants des crapauds, passe ici dans une courte bouffée. Ainsi lorsque je regarde «La fuite en Egypte», tableau de 1945, je sens s'ébranler derrière la toile une sorte de procession nocturne et silencieuse, comme les villageois aiment à en faire sous la lune, pour l'Assomption, dans la nuit du 15 Août. Tout dans ce tableau m'y fait penser : la calme et cérémonieuse organisation, la lueur des flambeaux que reflète le manteau vermillon de Joseph, la lune et son halo cendré qu'accroche la robe de Marie, la fraîcheur bleu et verte de la nuit qui a fini par venir à bout d'une trop chaude soirée dont on devine encore quelques effluves sur le toit de la maison - ou de la crèche - d'où sortent les fugitifs.

Mais fuient-ils vraiment?

Les fuites en Egypte, si nombreuses à travers la peinture européenne, donnent rarement l'impression d'inquiétude, de nostalgie et de résignation qui devrait logiquement naître d'un abandon hâtif du pays natal et de la menace latente d'une agression. Au contraire, la plupart de ces «fuites», ressemblent plutôt à de grandes randon-

nées à travers le paysage. La fuite en Egypte est un ressourcement dans la nature, dans une nature merveilleuse et magique.

Il n'y avait pourtant au départ, comme prétexte à ces représentations, que cette simple phrase dans l'évangile de Matthieu : «Joseph se leva, prit de nuit le petit enfant et sa mère, et se retira en Egypte». Mais sans doute la résonance merveilleuse du mot *Egypte*, associée au mystère d'un départ de nuit, suffit-elle à emporter l'imagination à travers une fabuleuse épopée. Déjà les récits apocryphes, tels l'*Evangile* du Pseudo-Matthieu, les *Meditationes Vitae Christi* du Pseudo-Bonaventure, ou encore *La Légende Dorée*, racontent qu'au troisième jour du voyage, la Vierge s'étant reposée sous un palmier, Jésus avait fait miraculeusement plier les branches d'un arbre pour qu'ils pussent se rassasier des fruits, et avait aussi fait jaillir une fontaine... Cela ressemble fort à des scènes de paradis terrestre. Et cela devint un thème de prédilection pour les peintres en quête de merveilleux ; on vit donc apparaître dans la peinture vers la fin du XVe siècle, beaucoup de tableaux représentant l'épisode du «Repos pendant la fuite en Egypte».

Dans certains, comme dans celui de Gérard David exécuté vers 1510, qui est aujourd'hui exposé au Musée du Prado, on découvre, le long d'une vallée située à gauche de la scène, la ville d'Héliopolis ou d'Hermopolis - le nom varie suivant les sources, où est sensée se rendre la Sainte Famille. Or, ces deux sanctuaires de l'ancienne Egypte sont consacrées l'un à Atoum-le Soleil, l'autre à Thoth-Hermès, qui avant d'être assimilé à Hermès, avait été Thoth-la Lune, celui qui restitue chaque mois à son astre ce qui lui a été enlevé, et lui rend sa plénitude d'«œil d'Horus». L'enfant Jésus était ainsi conduit au pays où règnent la lune et le soleil, c'est à dire au pays des forces naturelles.

Le Repos pendant la fuite en Egypte de Joachim Patinir qui se trouve au Staatliches Museen, à Berlin, nous montre un paysage ample et merveilleux dominé au centre par une colline escarpée qui surplombe l'embouchure d'un fleuve. Elle abrite en son sein un temple, et à son sommet, un roc entouré d'un halo de nuages pointe vers le ciel. N'est-ce pas là la colline primordiale que l'on retrouve justement, sous deux versions différentes dans les doctrines anciennes d'Héliopolis et d'Hermopolis? Rappelons



d'abord celle d'Héliopolis : la légende dit que lorsqu'Atoum (le soleil) «eu surgi du Noun, l'eau primordiale, avant que le ciel et la terre fussent nés et avant qu'un ver ou qu'un reptile fussent créés, il ne trouva aucun endroit où il pu se tenir. Alors il monta sur une colline et se leva sur la pierre *benben*, à Héliopolis»(A. Erman, *La religion des Egyptiens*, Paris 1937, p116). A Hermopolis, «on s'imaginait que la terre avait dû surgir autrefois de l'eau. Une éminence du sol terrestre était tout d'abord apparue au milieu d'une eau primordiale, le Noun : c'était là le commencement du monde, la merveilleuse colline

des temps primordiaux «(ibid. p86); sur cette sombre colline se trouvaient les huit premières créatures, des grenouilles et des serpents, qui portaient huit noms différents parmi lesquels *nuit, obscurité, secret, éternité...* Hermopolis, qui s'appelle en Egyptien *Shmoun*, ce qui signifie «les huit», tire de là son nom. Un œuf, dit encore la légende, était dans le sein de la colline, et de cet œuf sortit un oiseau qui n'était autre que le soleil. Patinir a transposé sans le savoir, dans son langage à la fois naïf et sublime, un mythe vieux de plus de quatre mille ans.

On voit donc le pouvoir qu'ont parfois les peintres de rejoindre, sans que cela découle d'une volonté consciente, les traditions les plus anciennes de l'imagination symbolique. Qu'on appelle ces courts-circuits temporels «archétypes», à la suite de C.G. Jung, ou «structures anthropologiques de l'imaginaire», comme dit si bien Gilbert Durand, on se trouve là confronté à une forme d'aperception du monde qui transcende les cadres étriqués de la simple compréhension, que celle-ci relève du domaine strictement rationnel ou plus simplement des représentations dominantes du réel qui prévalent à chaque époque. La peinture, ou du moins une certaine peinture,

sait condenser en une image cohérente des informations issues de toutes les strates de l'esprit, depuis les profondeurs insondables de l'inconscient phylogénétique jusqu'aux cimes aiguës de l'intelligence rationnelle. D'où cette ambivalence permanente, et qui nous ravit parce qu'elle touche sans doute au sens véritable de la Nature, entre la redécouverte de l'aspect chimérique du monde et la transcription minutieuse et savante du réel apparent.

Adolescent, je rêvais moi aussi de fuir en Egypte, de retrouver les chemins secrets qui mènent à cette communion avec les forces de la nature primordiale, avec l'«âme du monde». Lorsqu'on quitte l'enfance en effet, l'intellect brise un à un les ponts qui, chez les petits, relie la réalité au monde imaginaire. L'esprit doit apprendre, avec beaucoup de peine et d'effroi, à dissocier l'interprétation pragmatique du réel immédiat, dans lequel la loi n'est trop souvent que restriction et violence, de la représentation idéale d'une réalité idyllique, telle qu'elle s'offre naturellement à la rêverie et à l'intuition sensible

de l'individu candide. Une cassure insupportable blesse alors la personnalité : c'est comme si le merveilleux jouet qui procurait jusque là le plaisir de vivre, une fois ses rouages mis à nu, ne pouvait plus être remonté et perdait à jamais son pouvoir. A cet instant, le monde rugit et s'éloigne de nous; nous lui devenons en quelque sorte des étrangers.

Toute la vie, ensuite, chacun cherche, d'une façon ou d'une autre, à ré-appivoiser l'entité mystérieuse du monde. Certains voudront coûte que coûte la faire entrer dans l'enclos confiné de l'espace rationnel dont ils se sont assurés le commandement par un morceau de science positiviste. D'autres, à grand renfort de doctrines religieuses et idéologiques, construiront un simulacre d'univers dont ils pourront facilement détenir les clefs. Mais alors, les uns comme les autres — et ils sont nombreux — auront sacrifié leurs intuitions fondamentales, et du même coup leur honnêteté intime, afin de se garantir une certaine tranquillité d'esprit ; ce faisant ils auront perdu à jamais les chemins de l'Égypte philosophale.

Je crois pour ma part ne pas être dans ces deux catégories. J'adhérerais volontiers à la métaphore de

Platon qui parlait du monde comme d'un grand animal. Et je sais que pour apprivoiser un animal, grand ou petit, il faut avant toute chose savoir l'aimer, savoir prendre le temps de le caresser. C'est d'abord cela, l'art : une façon affectueuse de caresser le monde, avec son pinceau, sa plume, ou ses cordes ; une façon douce de l'approcher pour qu'il vous devienne plus familier, et qu'il se love à votre côté ; passé, présent, et avenir mêlés.

Je revenais donc ce soir-là de l'exposition où j'avais découvert les peintures de Georges Rouault. J'étais encore étonné par ce regard crépusculaire, avide de feu, de nuit, et de lumière religieuse. Le métro, dans son bruit de ferraille assourdi, secouait doucement mes pensées où se succédaient de vagues visions liées au Christ, à la religion, à l'Orient, à l'Égypte. Il y avait peu de monde dans le wagon, et je voyais mon image fixe en reflet dans la vitre de la portière, cisailée toutes les secondes par la lumière fugace des petites lampes du tunnel, et par le bien connu «Dubo, Dubon, Dubonnet» inscrit jadis sur les parois obscures. Une femme était assise sur un des strapontins, et lisait. Elle descendit à la station Austerlitz. Après que la

rame eût redémarré, je vis qu'elle avait oublié là un sac en papier, posé par terre. Je regardai autour de moi et je pris le sac, ne sachant d'ailleurs ce que j'en ferai. Je montai dans le train à la gare du Nord pour rejoindre ma banlieue. Le trajet durant une vingtaine de minutes, j'eus tout le temps de détailler le contenu du sac. Il y avait trois catalogues de voyages, quelques feuilles de papier griffonnées, et deux livres : l'un était neuf, in quarto, et traitait de l'Atlantide — en photo sur la jaquette, un volcan crachait ses flammes — l'autre était un vieux livre broché aux pages brunies par les années, et s'intitulait «Initiation». Son auteur, Sédir, m'était alors inconnu. Ces deux ouvrages, qui n'avaient pas de rapport entre eux si ce n'est l'égal intérêt qu'avait dû y porter cette femme croisée dans le métro, eurent curieusement sur moi une singulière influence. Il faut dire que, n'ayant pu retrouvé les coordonnées de l'inconnue, j'avais gardé le sac et les livres.

Quand j'essaie aujourd'hui de me remémorer la physionomie de cette femme à peine aperçue, mais dont la rencontre, due à la sagacité du hasard, et si fugitive qu'elle fût — nos regards ne s'étaient même pas croisés — eut tant de poids sur la suite des événements qui marquèrent

ma quête artistique, je lui associe sans le vouloir la silhouette d'autres personnes qui m'ont été plus familières : celle de ma mère, d'abord, lorsqu'elle était jeune, bien quelle fût blonde et l'autre plutôt brune; celle de Muriel Gagnebin, aussi, qui fût pendant une année mon professeur de philosophie esthétique à Bordeaux, lors d'une tardive et brève reprise des études, tentée sans succès à l'âge de trente cinq ans.

«Initiation» est un livre fantastique, dans tous les sens du terme. Par-delà son aspect prosélyte en faveur du mysticisme chrétien des «Amitiés Spirituelles» (qu'animait Sédin vers 1920), son propos dévoile, à travers le personnage fabuleux d'Andréas, l'écheveau inextricable de fils qui relie le réel à l'imaginaire, le vécu au rêvé, les significations triviales aux significations occultes, la banalité du quotidien à la luxuriance infinie de l'univers. Ce livre ne peut qu'emporter l'adhésion d'un cœur de seize ans avide de mystère, et il emporta la mienne. Je me souviens d'un passage dans lequel l'auteur évoque, à propos d'un rêve où lui étaient apparus des personnages ailés comme des papillons, le lien possible entre cette image mentale et une réalité lointaine, inconnue du commun des

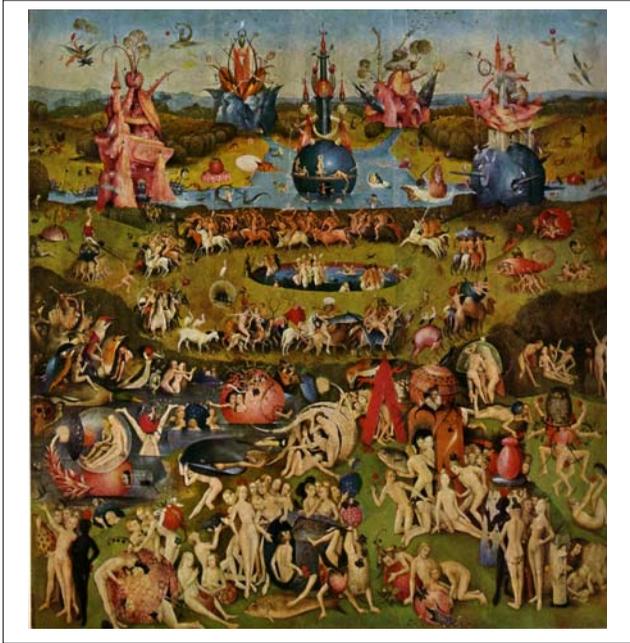
mortels, mais néanmoins véridique et révélée par le songe. Selon ce point de vue, il existerait toujours, au delà de la valeur symbolique qui n'est qu'un effet induit, une vérité profonde et directe inscrite dans les constructions imaginaires les plus insolites, une analogie entre ces créations de l'esprit et des phénomènes réels se déroulant dans une autre partie de l'univers, peut-être à des millions d'années-lumière de nous. Cela est possible si l'on admet qu'il puisse y avoir des sortes de courts-circuits de l'espace-temps. Mais comment savoir si une invention imaginaire est inspirée par le parfum de mondes lointains parvenu mystérieusement jusqu'aux structures abyssales de nos esprits, ou s'il s'agit d'une simple fantaisie mensongère et sans consistance ?

Mon avis est que le sentiment artistique est le meilleur juge en la matière ; il est justement cette sorte de déclic, ce tressaillement qui différencie le simple amusement d'avec l'émotion qui nous envahit lorsqu'une vérité profonde se cache derrière une œuvre d'imagination.

Je lus alors à peu près tous les livres de Sédar; mon esprit voyagea ainsi pendant deux ans entre un monde illuminé de beauté divine et un autre animé de visions équiv-

oques, tapi dans l'ombre de l'hermétisme. D'un côté Swedenborg, de l'autre l'abbé Constant, alias Eliphas Lévi, grand spécialiste de magie. Ces lectures mystiques et ésotériques avaient ouvert en moi une passion pour les métamorphoses, pour la luxuriance et l'exotisme qui sont en germe dans les choses d'apparence banale. Je me pensais homme-chenille pouvant devenir homme-papillon. Que ces rêves troublants soient inspirés par la vérité ou par le mensonge m'importait moins alors que leur puissance de dépaysement.

N'en était-il pas ainsi, malgré la sévérité prêchée par la doctrine chrétienne, des hommes du Moyen Âge et de la Renaissance qui, tel le commanditaire du triptyque du «Jardin des délices», peint par Jérôme Bosch, prenaient plaisir à admirer les facéties voluptueuses auxquelles semblent nous inviter les formes et les êtres aux charmes infinis dont regorge la nature ? On a donné de l'œuvre du maître flamand un grand nombre d'interprétations moralisatrices, sans doute vraies d'ailleurs, dans lesquelles l'ensemble des scènes du panneau central sont définies comme une énumération plus ou moins symbolique — et une dénonciation — des péchés liés à la chair et à la lux-



ure, à l'erreur et au mensonge. Mais quoi qu'il en soit, il ne fait pour moi aucun doute que Jérôme Bosch voulait aussi faire dans cette œuvre un éloge de la puissance génésique débridée de la nature. D'ailleurs, les responsables des premiers inventaires où le triptyque est répertoriée ne s'y sont pas trompés : avant d'être appelé «les délices terrestres» ou «la luxure», le tableau avait d'abord été identifié comme «une peinture de la variété du monde» (inventaire des tableaux envoyés à l'Escurial par le roi en

1593). Le centre du tableau est un œuf, symbole de l'alambic alchimique, symbole du monde, symbole du mystère de la génération.

Lorsqu'une peinture délirante ne nous satisfait pas, ce n'est jamais parce qu'elle est trop délirante. Il est impossible de pécher par excès de fantaisie, dans un monde si varié que le nôtre : on y trouve des dizaines de milliers d'espèces de papillons, des centaines de milliers d'espèces d'insectes et l'art consommé de la nature y donne aux parures des oiseaux les plus communs, comme les paons ou les faisans, un éclat et un raffinement gratuits qui vont bien au delà de ce que peuvent inventer nos meilleurs stylistes ; les scientifiques découvrent aussi chaque jour, dans ce monde que certains osent prétendre prosaïque, des comportements d'accouplement, et des cycles de reproduction et de métamorphose, chez les êtres vivants les plus infimes, où l'invention, la complexité et la bizarrerie sont proprement hallucinantes. Quelle imagination, de l'orchis faux-bourbon qui mime l'abeille femelle pour attirer l'insecte mâle chargé d'emporter son pollen vers d'autres plantes, jusqu'à ces étranges créatures que sont les méduses, dont certaines (hydrides leptolides)

sont secrétées lors de bourgeonnement par des polypes qui ne leur ressemblent pas du tout, fixés en colonies sur les hauts fonds marins, et dont elles sont une sorte d'avatar sexué.

Et qu'est-ce que tout cela, d'ailleurs, quand on prend conscience qu'il existe probablement dans chaque galaxie des millions de planètes comme la nôtre, avec leurs dizaines de millions d'espèces vivantes au moeurs déconcertantes, et que les galaxies, pour ne parler que des choses visibles, se comptent par dizaines de milliards ? Aucune imagination humaine, quelle que soit son exubérance, ne peut nous donner autant le vertige.

Alors ce n'est pas l'incongruité — la «licence», comme auraient dit les académiciens de l'âge classique — qui relègue quelquefois l'art fantastique dans une médiocrité ou un certain mauvais goût. Je le répète : quels que soient ses fantasmes, l'art licencieux n'est jamais que rêverie pusillanime, comparé au formidable déferlement de monstres merveilleux que charrie partout la nature ; alors si cet art de la fantaisie est parfois indigeste, ce n'est en fait tout bonnement qu'à cause d'une absence d'inspiration.

Rien n'est plus mauvais qu'une invention — surtout si elle est proluxe — quand elle est dépourvue d'inspiration. Rien de pire que cette science-fiction qui conçoit des scénarios en s'appuyant sur de mesquines et scabreuses hypothèses rationnelles. Dans les œuvres d'imagination, la vraisemblance est l'ennemi de la vérité. Et cela parce que la dynamique de l'imaginaire ne rejoint pas celle du réel par la connaissance rationnelle, mais bien par cette sorte d'empathie universelle qu'on nome *inspiration* (dans le mot lui-même, il y a cette idée d'inhaler les parfums du monde). La dynamique du réel ne nous paraît parfois — et à tort — vraisemblable que parce que l'on s'y est habitué ; et si la façon dont les choses se réalisent relève de l'ordre rationnel, c'est en termes de mécanismes, et non de dynamismes.

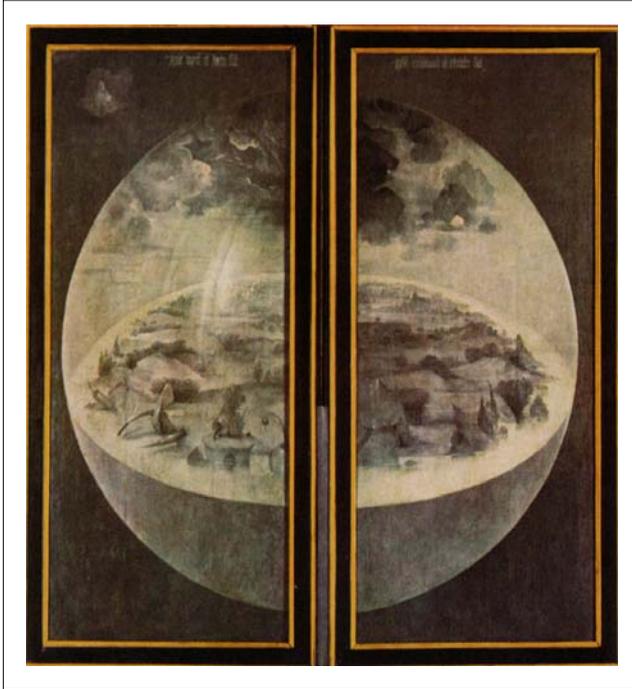
La science sait en effet depuis quelques décennies que malgré son prodigieux pouvoir de pénétrer les lois fondamentales, et de mesurer chaque action, elle sera toujours incapable de prédire l'avenir, incapable de percer à jour la dynamique fondamentale qui mène l'univers, contrairement à ce que croyait le célèbre marquis de Laplace

il y a deux cents ans, inspiré par son mauvais petit diable. Ce que peut voir la science, c'est le substrat mécanique ; elle peut tout expliquer a posteriori, mais ne sait prédire que l'issue d'un mouvement simple, et déjà engagé. Elle est comptable, et non gestionnaire. L'imagination, comme le futur, ou l'*ailleurs* spatio-temporel, ne sont pas des choses qui peuvent se maîtriser : c'est pour cela qu'elles ne relèvent pas de la science, mais bien de la création.

Et on ne peut qu'être admiratif devant la façon féérique et enlevée avec laquelle Jérôme Bosch raconte dans son *jardin des délices* le mystère de la création par hybridations successives ou rencontres insolites et imprévisibles. La lumière et les formes en jaillissent et déferlent devant nous comme une musique légère faite de mille chants d'oiseaux. Tout ce fourmillement désordonné, ce carnaval des corps nus, toute cette turgescence végétale et minérale, ressemblent à la montée de sève du printemps qui fait bourgeonner les arbres et jaillir les champs de fleurs. Et quand l'herméneutique explique, en s'appuyant sur l'histoire des idées ou la psychanalyse, la signification de chaque détail du tableau, c'est exactement comme lorsque la science découvre derrière les merveilles

de la nature une formidable cohérence des mécanismes physico-chimiques : la congruence symbolique est une loi qui ordonne les grandes créations imaginaires, au même titre que la gravité ou les forces électromagnétiques ordonnent les phénomènes naturels. Il ne faut pas prendre pour une fin ce qui n'est qu'un substrat, une logique inhérente à la création, la vérité toujours miroitante derrière la fable.

Je ne sais s'il existe quelque part dans l'univers un monde semblable au jardin des délices représenté par le grand maître flamand, ou encore un autre pareil à son enfer. Je sais simplement que l'un et l'autre, malgré les invraisemblances apparentes, sont suffisamment inspirés pour n'être pas une mascarade, et pour pouvoir surgir ici ou là dans l'univers, à tout moment, avec peut-être moins de naïveté et de fraîcheur que n'en a mis le pinceau de Jérôme Bosch, mais avec certainement beaucoup plus de choses invraisemblables, beaucoup plus de douceur, et beaucoup plus de cruauté. La nature est une boîte de Pandore scellée par les symboles du caducée et du tai-dji : alternance des forces antinomiques, du yin et du yang, du blanc et du noir ; anges et monstres enchaînés dans une



sinusoïde semblable à celle des saisons, à celle des principes masculin et féminin. Dans le triptyque de Bosch, c'est l'œuf cosmique de la création du monde, tout en grisaille, qui apparaît quand la boîte que forment les trois panneaux est refermée. Mais quand l'artiste ouvre la boîte, quand il perce l'œuf primordial et brise la chaîne temporelle de l'alternance pour réunir les contraires en un même instant, alors, du mélange de lumière et de ténèbres,

de bien et de mal, illustrés respectivement par les panneaux de gauche et de droite, surgit ce miraculeux arc-en-ciel de couleurs et de désirs, cette orgie de l'imagination naturelle par laquelle s'engendre la variété du monde.

Le goût du merveilleux et de la variété des choses, ainsi que le plaisir d'imaginer les significations occultes enfouies sous la réalité banale, m'amènèrent quelques années plus tard à m'intéresser de plus près au second livre oublié dans le métro par ma mystérieuse inconnue, celui dont le titre était «L'Atlantide».

J'avais dix-neuf ans et mon idée de l'Atlantide était plus rattachée à la bande dessinée «Blake et Mortimer» de Edgar C. Jacobs, qu'au mythe de Platon. Je n'avais à vrai dire connaissance ni du Critias ni du Timée. Mais quoi qu'il en soit, l'attrait que provoque spontanément pour l'imagination une histoire de civilisation engloutie est évident : c'est d'abord un espoir fou que la civilisation naufragée aie perduré, réfugiée en un endroit

inaccessible — qu’il s’agisse d’un continent inexploré comme dans la légende de l’Eldorado, ou d’un labyrinthe souterrain, comme dans l’Atlantide de la bande dessinée de B & M ; mais même si, plus raisonnablement, on admet la disparition définitive de la société victime d’un ancien cataclysme, il reste cette excitation intense à l’idée qu’il est possible encore de retrouver des indices, eux-mêmes enfouis et oubliés, qui permettront de percer un peu du mystère. Dans un cas comme dans l’autre, le merveilleux est là tout proche, et ne demande qu’à être révélé.

La thèse concernant l’Atlantide développée par le livre qui m’était échu est celle qui semble aujourd’hui s’être définitivement imposée au monde des historiens et des archéologues : les Atlantes de Platon ne seraient autres que le souvenir idéalisé — ou instrumentalisé — des Crétois dont la civilisation était fort avancée au milieu du second millénaire avant J.C., alors que celle des Achéens étaient encore très fruste. L’île volcanique de Santorin, au nord de la Crête, était alors un centre actif dans l’orbe crétoise, et l’on sait que le volcan explosa vers -1 470, provoquant non seulement la destruction de l’île, mais aussi, par ras de marée et chute de cendres, la destruction d’une

grande partie de la Crète voisine. Les palais de Knossos, Phaïstos, Mallia, Kato Zakro furent ravagés; seul le palais de Knossos fut reconstruit. Le pouvoir Minoen s'en trouva très affaibli et prêta le flan aux invasions Mycéniennes. La légende rapportée par Platon ne correspond évidemment pas à la lettre - loin s'en faut - aux événements militaires et telluriques qui ont conduit à la chute du glorieux pouvoir Minoen. Platon parle néanmoins d'une guerre victorieuse des Athéniens (les Hellènes) révoltés contre la domination que les Atlantes exerçaient sur tout le bassin méditerranéen; et on sait les victoires que les Mycéniens (et non les Athéniens, il est vrai — mais Platon prêche pour sa paroisse) remportèrent contre Minos dont l'influence était attestée jusqu'en Egypte. Le philosophe fait également dire au prêtre égyptien qui est censé avoir raconté l'histoire de l'Atlantide à Solon, que «dans le temps qui suivi [la victoire des Athéniens sur les Atlantes], il y eu des tremblements de terre et des inondations extraordinaires, et, dans l'espace d'un seul jour et d'une seule nuit néfastes, tout ce que vous aviez de combattants fut englouti d'un seul coup dans la terre, et l'île Atlantide, s'étant abîmée dans la mer, disparut de même» (Timée, trad.

Chambry). Cette partie du récit correspond assez bien à ce qui a dû arriver lors de la brève et terriblement violente explosion du volcan de Santorin — comparable, selon les dires des spécialistes, à celle du Cracatoa — et qui a sans doute laissé un souvenir impérissable dans la mémoire collective des Grecs.

Tout de suite, donc, Santorin m'a fasciné. Par cette légende qui a permis au souvenir d'un immense cataclysme de traverser les siècles, défiant l'oubli qui frappe la presque totalité des événements protohistoriques ; mais aussi par la sauvage beauté que faisait deviner les quelques photos illustrant le livre, et qui, à elle seule, semblait un témoignage suffisant pour valider les contes les plus extraordinaires. A cette époque, j'avais pris quelque distance avec ma vocation de peintre, et je commençais des études d'architecture rue Bonaparte, dans l'ambiance bouillonnante et *idéologisée* à l'extrême de l'après 68. La bibliothèque de l'ex-Ecole des Beaux-Arts, sise contre la merveilleuse verrière qui abritait les «antiques» — parmi lesquels une reconstitution en plâtre grandeur nature d'un coin du Parthénon — avait conservé ce caractère vénérable et légèrement suranné qui sied aux lieux dont la

fonction est de protéger la mémoire des choses disparues. Je m’y rendais régulièrement, plus pour la magie de cette haute salle étroite aux parois superbement boisées et remplies de reliures en cuir rouge ou brun, que pour la nécessité des investigations liées à mes travaux d’étudiant. J’y découvris au hasard des fichiers, les recherches passionnantes de Matyla Ghyka sur les rythmes naturels, sur le nombre d’or, et sur les Pythagoriciens (on y retrouve aussi Platon et le Timée). Mais surtout je mis la main sur un petit livre consacré à l’étude de l’architecture des Cyclades, avec un chapitre entier traitant de Santorin. Il se trouve que cette île est remarquable sur le plan de ses constructions : grâce à la pierre ponce et aux pouzzolanes volcaniques qui constituent son sol, une architecture originale faite de voûtes légères et aplaties, appelées *scaphi*, a pu s’y développer, assez différente de celle que l’on trouve dans les îles voisines. Les lieux au passé extraordinaire semblent garder toujours un don particulier pour se distinguer du reste du monde.

J’empruntai le petit livre, et après l’avoir lu et relu, je déposai auprès du Ministère des Affaires Culturelles, qui était le Ministère de tutelle des écoles d’architecture,

une demande de bourse pour une étude in situ de l'habitat santorinois. A ma grande surprise, j'obtins cette bourse (grâce sans doute à une recommandation de R. H. Guerrand qui avait été mon professeur à l'U.P.8). J'allais donc pouvoir passer un mois en Atlantide. Cette idée me transportait et effaçait un peu de l'angoisse liée à un premier grand voyage hors de France. Je n'avais en effet jamais pris l'avion, et mes excursions en solitaire s'étaient limitées jusque-là à quelques journées de camping dans le Lubéron. Malgré mes vingt ans, j'en paraissais à peine seize, et je me sentais encore largement un enfant. L'adolescence était passée chez moi à pas feutrés et n'avait pas provoqué ce basculement d'un état de dépendance vis à vis des parents à un état d'affirmation de soi, qui produit tant de conflits dans la plupart des familles. Cependant mon père venait de mourir quelques mois auparavant, et je devais sauter le pas. Je partis donc, heureux et angoissé à la fois.

Je ne saurais dire à quel point ce voyage m'a marqué de façon indélébile. Prenez un berger n'ayant jamais quitté les déserts cévenols, et posez-le comme ça, sans transition, au beau milieu de la place de la Concorde, ou

sur un trottoir de Broadway ; vous aurez une idée du trouble, de la peur et de l'émerveillement conjugués qui m'ont envahi après mon arrivée à l'aéroport d'Athènes. Evidemment je ne parlais pas le grec, et mon anglais était déplorable. Mais la personnalité humaine est pleine de ressources qu'elle ne soupçonne pas avant d'avoir eu à y recourir, et tant bien que mal, après quelques péripéties dont il est inutile de faire la relation, je me retrouvais, deux jours après avoir foulé le sol Hellène, sur le bateau à destination de Santorin (c'était également la première fois que je prenais le bateau).

J'adore la mer, j'adore les îles, et j'adorai cette traversée. Quitter le port pour s'engouffrer sur l'immensité bleue est, du point de vu de l'imaginaire, équivalent à quitter la réalité. La mer, profonde, changeante et toujours mystérieuse, est une substance éminemment onirique ; il y a un lien évident entre elle et l'inconscient : lorsque nous dormons, nous flottons comme une nef sur la matière fluente du sommeil qui nous conduit sans un bruit jusqu'aux rivages du rêve. J'eus cette même sensation en naviguant vers Santorin ; peut-être à cause des deux mauvaises nuits que j'avais passées, et du jeûne relatif auquel m'avait con-

duit un premier contact difficile avec la cuisine grecque. Mais surtout parce que cette mer Egée, qui a porté les vaisseaux d’Ulysse et où sont nées les plus belles légendes, exerce réellement un pouvoir magique sur l’esprit. Chacune des îles, aperçue à l’horizon ou longée par le navire, était comme une sirène dont les charmes m’attiraient irrésistiblement. Elle chantait, sans un bruit. Sa mélodie, faite de lumière et d’ombre, n’était perceptible que par les yeux, mais n’en finissait pas de résonner dans ma tête. Jamais je n’oublierai ces instants sublimes.

Il faisait nuit déjà depuis quelques heures lorsque le paquebot arriva à proximité de Santorin. Mais la magie des lieux sacrés est encore plus puissante lorsque règnent les ténèbres. La première vision que j’eus de l’île d’Atlantide fut celle — oh combien symbolique — d’un grand gouffre d’ombre dans lequel disparaissaient les étoiles. En effet le bateau avait pénétré sans que l’on s’en rende compte dans la caldeira, et une falaise noire, haute de trois cents mètres, invisible, barrait les cieux par ailleurs constellés. Monde dantesque ; écho énorme et émouvant du coup de sirène lancé vers les quelques mil-

liers d'habitants de cet âpre rocher rescapé du néant. Dans le ciel, au-dessus des rumeurs qui nous parvenaient du port, une longue cordillère d'étoiles brillait plus que les autres : c'était la ville de Phira, perchée en haut de la falaise, si haut qu'elle paraissait flotter sur la voûte du ciel, comme la Jérusalem entrevue par Saint Augustin. Fascinante ambivalence de ce lieu moitié enfer et moitié paradis, jadis abîmé dans les entrailles brûlantes de la terre, mais resurgi, reconquis sur la cendre, et naviguant aujourd'hui majestueusement parmi les étoiles.

Un petit canot vint chercher au bateau la vingtaine de passagers qui faisaient escale ici (le tourisme était encore très limité sur cette île, les gens lui préférant Mykonos).

Agitation fébrile sur le quai, dans une lumière faible et dorée comme celle des flambeaux. Grand remue-ménage autour des mulets et des ânes prêts à nous faire gravir les lacets du chemin qui semblait monter vers le ciel. Il y avait là une ambiance de conte de Noël : la nuit, les étoiles, les odeurs de térébinthe et de myrrhe, cette grande procession sinueuse des étrangers juchés sur leurs



montures, et s'élevant lentement, comme une farandole irréaliste, à travers les *hélements* des muletiers pressés de terminer leur course pour redescendre les bêtes à l'écurie. Je ne peux me remémorer cette scène sans voir en surimpression les nombreuses représentations de l'adoration des mages du quattrocento, dans lesquelles se déroule

jusqu'au fond du tableau le long ruban des cavaliers qui viennent déposer leurs offrandes aux pieds du nouveau-né. Je pense à la grâce hivernale et dépouillée du «Voyage des Rois Mages» de Sasseta ; à la rêverie fervente et naïve de l'Adoration du musée de Stockholm peinte par Jacobello del Fiore; au flamboiemment du fabuleux cortège montant vers Bethléém dans le tableau si précieux de Gentile da Fabriano; à la luxuriance de l'éternel printemps accompagnant le voyage des Mages sur les



fresques peintes par Benozzo Gozzoli aux murs de la chapelle palatine des Médicis ; à la majestueuse sérénité du défilé triomphal que Ghirlandajo a représenté dans «l'Épiphanie au sarcophage de Fulvius Augur»; aux fantastiques escarpements du paysage qui accompagne «l'Épiphanie aux Médicis de la branche cadette» de Filippino Lippi. On pourrait multiplier encore les exemples; mais plus que toute autre peinture, c'est le tondo du palais Pitti peint par Fra Angelico et Fra Filippo Lippi que m'évoque toujours la montée vers Théra : j'y reconnais,



touchant le ciel, en surplomb dans le lointain, la longue crête horizontale et blanche des petites maisons qui se serrent contre la falaise ; le contraste puissant de la lumière et de l'ombre, la verticalité du relief, l'intense luminosité des fleurs dorées parsemant le sable noir.... Bien sûr, il n'y avait de messie ni à Théra, ni à Oia, ni dans aucun des petits villages de l'île. Nous venions adorer autre chose ; une chose sans doute plus banale, mais non moins sacrée, et qui était somme toute aussi un symbole de renaissance et d'éternité : le miracle d'une campagne prospère resurgie de l'abîme, et de petits villages célestes perchés en équilibre fragile sur le feu momentanément endormi de l'enfer.

Pendant un mois, seul, j'arpentais à pied — et parfois en car — tous les chemins de l'île. Partout, même dans les endroits les plus paisibles et les plus anodins, la beauté était vertigineuse. La poudre noire ou rose du sol, déposée par les éruptions du volcan était investie d'un pouvoir magique : les pieds de vignes en touffes, qui semblaient si rabougris et presque à l'abandon, donnaient pourtant un vin doré et capiteux, au goût long et profond ;

et les abeilles produisaient un miel qui était une véritable quintessence de lumière et de couleurs ; jusqu'à la paille et au crottin qui, en une curieuse alchimie, se changeaient en poussière d'or et venaient orner comme une dentelle la noirceur du sable des sentiers.

Dans ce paysage, les yeux faisaient une cure de jouvence, et retrouvaient peu à peu la tonalité juste de chaque lumière, de chaque texture, de chaque forme.

Mais plus qu'à tout autre moment, c'était à l'aube et au coucher du soleil que la grande symphonie plastique de la nature atteignait son paroxysme. Un peintre qui a vu cette poésie divine envahir les espaces, les lumières et les ombres, allumer peu à peu puis faire flamboyer le ciel, la mer, et les falaises, comprend dans le même instant quel est le but ultime de sa quête et à quel point il est vain d'espérer y parvenir un jour. Pour la première fois, ici, j'ai donc su pourquoi je devais prendre mes pinceaux, et quel combat sans issue je devais livrer à la feuille blanche, dans la plus grande humilité et la plus grande incertitude. Ici, j'ai compris que ma cause ne serait pas celle de mon siècle, avide de gadgets et de tours de passe-passe intel-

lectuels, mais celle d'une époque révolue, engloutie par le déferlement technologique comme l'Atlantide fût jadis engloutie sous les cendres brûlantes échappées des entrailles du volcan.

Curieusement la technologie, qui est en train de tuer cette poésie profonde et simple de la nature, et ces savoir-faire artistiques anciens auxquels je suis tant attaché, la technologie ne me répugne pas ; j'ai même une grande attirance pour la manipulation informatique, pour l'invraisemblable puissance des logiciels créateurs d'images de synthèse, pour ces puces intelligentes enfermées sous le capot des ordinateurs, et qui se mettent au service de mes projets comme naguère le bon génie de la lampe au service d'Allhadin. Je n'ai pas épousé la cause de mon siècle, mais je suis prêt à m'approprier ses outils pour promouvoir la mienne! Cela n'est sans doute pas très moral ; mais après tout, l'imprévu et les retournements de situation sont ce qu'a refusé dans une large mesure la pensée rationnelle du XXe siècle, fille de Descartes et de Newton, et ce qui l'a conduit parfois aux pires aberrations. Il ne faut pas être trop tatillon sur la morale théorique ni trop

manichéen : on peut, par exemple, aimer arpenter les grands espaces naturels le jour, et n'en pas moins apprécier la nuit les charmes de la ville.

Ce qui a perdu la philosophie chrétienne occidentale, c'est cette manie de vouloir à tout prix que les contraires ne puissent coexister, sauf si l'un est bon et l'autre mauvais ; de vouloir trier parmi les désirs et séparer le pur de l'impur, comme s'il devait exister une échelle de valeurs éternelle et irréfragable pour jauger les aspirations humaines. Soyons humbles ; et reconnaissons que la seule échelle de valeurs qui ne puisse être mal interprétée ou dévoyée, qui ne puisse même être discutée, c'est celle qui mesure les répercussions bénéfiques ou néfastes de nos actes sur les autres créatures ; malheureusement, chacun sait qu'en pratique, lorsqu'on juge les actes des autres, la balance est souvent difficile à établir, surtout si on commence à distinguer le court terme et le long terme, les intérêts de l'individu face à ceux de la communauté, le poids relatif de chaque catégorie de créature, etc... alors contentons nous d'être sincères avec nous-mêmes et ne subordonnons pas nos désirs à je ne sais quel idéal de pureté intellectuelle.

Le XXe siècle nous a montré jusqu'à quelles horreurs peut conduire l'idée de pureté, lorsqu'elle devient obsessionnelle, et lorsque la haine plutôt que l'amour ne l'anime. Tous les désirs ont un droit égal à engendrer un acte artistique digne, sauf justement le désir vengeur : que l'art s'ouvre maternellement sur une altérité, il ne faut pas qu'il le fasse contre soi ; qu'il affirme virilement une identité, il ne doit pas plus le faire contre autrui. Mais je prétends ne pas faire de morale et je suis en train d'en débiter...

Revenons donc sur l'île de Santorin, en août 1970. Pendant un mois, je gorge mes yeux de lumière d'aube et de crépuscule, de couleurs d'azur et de feu, de rocs démesurés et de brins d'herbe mordorés. Je gave mes oreilles d'échos caverneux et lointains, de crissements estivaux, et de tintements de cloches serins et recueillis, échappés des dômes bleus qui coiffent les églises. Je remplis mes narines des fragrances entrecroisées de plantes aromatiques piquées dans le sable foncé, des odeurs de

vent salé et poussiéreux, des vagues émanations méphitiques qui flottent encore au-dessus du cratère endormi. Enfin j'humecte mon palais d'un miel ambré et sirupeux qui semble la rencontre de la sève printanière et des chaleurs de l'été, d'un vin blanc capiteux qui vous parle au corps comme un air de musique oublié, et surtout de *loukoumarthes*, délicieux beignets à la cannelle que prépare pour les deux ou trois clients de son auberge, une grosse femme de pêcheur dont le sourire éclaire la peau hâlée comme le soleil réchauffe une terre fertile.

Je suis comme une éponge ; j'emmagasine tout, et j'en demande encore ; je suis face à un infini de sensations : je voudrais tout prendre, mais plus j'en prends et plus il m'en échappe. Je tente aussi de restituer : pour la première fois, ce n'est plus un exercice d'école ; je suis humble derrière mon pinceau ; je ne cherche rien d'autre que la fidélité ; mais une fidélité plus grande que celle donnée par un appareil photographique ; une fidélité à mon sentiment profond face au paysage, dans lequel l'ouïe, l'odorat, mais aussi la sensibilité au rythme du temps qui s'écoule viennent interférer et contaminer la vision purement physiologique. Il manque à l'appareil

photo la profondeur et la complexité qui sont de façon réelle dans le paysage, et dont il est impossible de prendre l’empreinte ; on ne peut tenter de les restituer que par l’interprétation ; et jamais bien sûr on n’en restitue la totalité, car cette profondeur, cette complexité, forment un ensemble ouvert et fluent. Je pense à la théorie quantique et à la réduction du «paquet d’ondes» des équations de Lorenz : la particule élémentaire est comme une nébuleuse de probabilités, et elle ne se détermine réellement qu’au moment où elle est arrêtée par la mesure. Ainsi le peintre, au moment où il fait apparaître une image sur sa feuille ou sa toile, fixe l’âme du paysage dans une détermination particulière, qui aurait pu être différente, et qui donc n’est jamais totalement prévisible à l’avance.

Des trois gouaches que je fis à Santorin, il m’en reste une, qui représente la plage de Kamari ; les deux autres ont été vendues, l’une à une amie, l’autre à un inconnu. Je suis retourné à Santorin une dizaine d’années après : Kamari, longue ligne de sable noir étendue contre l’ombre de la montagne, où jadis seules quelques maison-



nettes de pêcheurs paraissaient faiblement entre les blocs de pierre dressées majestueusement, s'était hérissée de banals lotissements de vacances et d'hôtels ; et je n'ose imaginer ce qu'il en est advenu aujourd'hui. En notre siècle de frénésie touristique, les paysages perdent leur pureté et leur équilibre plus vite encore que ces visages au teint de rose si bien chantés par Ronsard. Lorsque j'étais assis face à cette superbe nature, sur une pierre soigneusement choisie, en surplomb, luttant de vitesse contre la lumière du soleil qui montait et finissait par écraser tous les reliefs sous sa chaleur grise et implacable, je ne soupçonnais rien ; je n'ai d'ailleurs pas peint ce lieu dans

le souci d'en laisser une trace, pensant que peut-être il allait disparaître. Je ne l'aurais même pas cru ; il était là, intact, pareil à lui-même depuis des centaines d'années... Qui aurait osé le troubler ? Et puis voilà, c'est arrivé. Et faudra-t-il maintenant un tremblement de terre pour que s'effondre toute cette terne laideur de béton, et que peu à peu l'harmonie resurgisse des décombres? L'équilibre sublime d'un paysage ne peut se construire que dans la lenteur, au fil des siècles, voir des millénaires et des millions d'années ; c'est pourquoi sa beauté nous paraît si hiératique ; elle est l'expression d'un temps qui n'est pas le nôtre, énigmatique, quasi divin : combien faut-il en effet de chaudes matinées pour que la roche prenne ses reflets mordorés ? Combien de rosée déposée chaque matin pour que les lichens, les mousses, et les buissons d'épines viennent apprivoiser la masse rugueuse des collines ? Et combien de ressacs, enfin, frappant le sable, pour qu'il devienne si fin, qu'il crisse sous nos pas et glisse entre nos doigts ?

Nous tuons les paysages parce que notre civilisation est de plus en plus une civilisation de la vitesse et de

l'agitation. Nous sommes pareils à ces grosses mouches noires dont le vol brownien déchire le merveilleux silence des après-midi ensoleillés. Arrêtons-nous un instant ; posons-nous sur une branche et chantons avec les cigales. C'est ce qu'ont toujours fait les peintres en allant planter leur chevalet sur le motif ; la mélodie de couleurs qu'ils posent sur leur toile blanche fait résonner la lumière du jour comme le chant des cigales fait résonner le silence.

Revenant de Santorin, j'eus quelques années de perplexité quant à la poursuite de mes études d'architecture ; le maître d'hôtel de l'auberge «Chez Loukas» où j'avais logé durant mon mois d'étude sur l'île ne m'avait-il pas déclaré, en voyant les trois gouaches que je venais de faire : «- You shouldn't continue the architecture studies ; it's better for you to paint !» Mais ce n'était bien sûr qu'un maître d'hôtel... et j'avais conscience du décalage entre la naïve simplicité avec laquelle je maniais les pinceaux, et la fuite en avant — qui semblait irréversible

— de l'art officiel vers le *psychologisme* snob des jeux conceptuels à mes yeux toujours plus incongrus et scabreux. Je pense toujours en écrivant ces lignes que l'art de la fin du XXe siècle est maniaque et incapable d'engendrer une émotion spontanée et sincère chez 99 % des humains ; il reste donc à cet art 1 % de véritables amateurs, les autres n'étant que moutons de Panurge (on le nomme d'ailleurs un pour cent — mais pour d'autres raisons — dans les opérations d'aménagement de grands ensembles ou de lycées). Mais ce 1 % qui apprécie l'art «contemporain» sont de grands intellectuels ou de grands financiers qui tiennent les médias spécialisés et imposent à tous leur sensibilité. Ainsi cet art, dont le véritable objet semble être de pousser à l'extrême, et jusqu'à l'absurdité, des idées où des intuitions plastiques qui peut-être dans un autre contexte auraient donné des chefs-d'œuvre, cet art, trente ans après, tient toujours le haut du pavé. Il faut dire qu'il constitue le fond de commerce des critiques de tout poil qui ont beaucoup à gagner à ce que la production artistique ne puisse se passer de leur herméneutique.

De retour de Santorin, j'étais en tout cas si décon-

certé par le décalage entre ma propre sensibilité et celle des milieux professionnels de la gloire artistique — aussi bien d'ailleurs dans le domaine de l'architecture que dans ceux des arts plastiques — que je pensais abandonner cette voie pour revenir à des études plus en rapport avec mon émerveillement devant la nature.

Une section environnementale venait de s'ouvrir à la faculté des Sciences de Jussieu. Je m'y inscris. Adolescent, ayant lu avec passion Konrad Lorenz, j'avais rêvé de faire de l'éthologie. C'était l'occasion de revenir à ces premières amours. J'avais déjà suivi à Vincennes, en 1969-70, l'unité de valeur expérimentale qu'Henri Laborit avait créée en urbanisme (j'y pense parce qu'il vient de nous quitter pour toujours au moment où j'écris ces lignes...). Lui et son assistant, monsieur Weber, avaient un égal enthousiasme et une égale passion pour la compréhension des phénomènes complexes de la nature. Ils souhaitaient apporter leurs connaissances des mécanismes de régulation neurophysiologique, pour dynamiser la réflexion et la recherche sur les grandes régulations des phénomènes urbains. Ils avaient assez mauvaise presse

chez les marxistes orthodoxes, largement dominants à l'Ecole des Beaux Arts, qui voyaient dans leur prestation à Vincennes une incursion de la biologie dans un champ réservé aux sciences sociales ; et il était pour eux patent que la biologie ne pouvait mener qu'à des théories sociales réactionnaires conduisant sinon au racisme (comme la sociobiologie de Wilson) du moins à la diminution de l'importance accordée à la lutte des classes. J'espérais pour ma part y trouver ce lien si ardemment cherché entre nature et culture.

Mais autant j'avais été passionné par Laborit, autant la section environnementale de Jussieu me déprima ; c'était un amalgame sans cohérence de cours très techniques de botanique et de zoologie ; je me souviens encore du coup de grâce après lequel je n'ai jamais remis les pieds dans cette faculté : deux heures de cours magistral consacrées à la description de l'espace buccal des lamellibranches ! J'étais bien loin de mes rêves d'observations éthologiques, le comportement des mollusques me paraissant vraiment trop trivial et éloigné de celui des humains — sauf évidemment pour les petites huîtres

imprudentes de Lewis Carroll.

Que faire ? Après avoir tenté sans trop y croire de partir au Bangla Desh avec l'organisation Terre des Hommes, je revins, penaud, m'asseoir sur les bancs de l'Unité Pédagogique d'Architecture n° 8, au côté de mes anciens camarades. Là aussi les cours étaient pour la plupart fastidieux, collés au hasard dans un cursus dont la cohérence était plus une profession de foi exprimée sur les papiers par les professeurs, qu'une réalité sensible pour les étudiants. Mais il y avait au moins l'ambiance liée à une promotion d'à peine trente étudiants (alors que nous étions au moins trois cents tassés dans les amphithéâtres de Jussieu), et à un lieu magique aujourd'hui disparu (U.P.8 était à cette époque installée aux halles, juste en face de la tour de Nostradamus). Il y avait aussi et surtout l'activité de création : j'adorais faire des projets, imaginer un espace que je pouvais à volonté charger des réminiscences de tous les lieux qui m'avaient ravis ici ou là. Je chargeais d'ailleurs sans doute un peu trop mes projets, mais comme je l'ai dit plus haut, on ne peut reprocher à l'imagination de pêcher par excès.

Bernard Huet, pourtant si admiratif de l'austère rigueur géométrique de L. Khan, ne me l'a jamais reproché, pas plus que mon style non conventionnel qui faisait sourire certains de mes camarades.

Tous les étudiants admiraient B. Huet ; il savait conjuguer la réflexion et l'émotion, et il était si passionnément amoureux de l'architecture et de ses sophistications qu'il transmettait son enthousiasme à ceux qui l'écoutaient. De plus le personnage était entouré d'un certain mystère initiatique, et les récits couraient parmi les étudiants sur un fameux tour du monde qu'il avait fait en solitaire et qui l'aurait mené des monastères du mon Athos aux temples Zen du Japon, pour enfin le conduire aux U.S.A. dans l'atelier de L. Khan avec qui il entretint durant plus d'une année une relation privilégiée. Et pour les étudiants d'U.P.8 des années 70, L. Khan était à l'architecture ce que Mao était à la politique... presque une divinité.

Malheureusement — ou heureusement — pour moi, je n'ai jamais tellement aimé l'architecture de Khan (du moins ce que j'ai pu en connaître à travers la publica-

tion de ses projets), trop monumentale et hiératique a mon goût, sauf dans les projets où la froideur géométrique est rachetée par un emploi ingénieux et sensible de la brique.

Je crois que d'une façon générale la monumentalité et le hiératisme siéent particulièrement mal à l'architecture du vingtième siècle, parce que c'est un siècle dans lequel le sens du sacré a perdu de sa spontanéité, et a même parfois été exploité à des fins méprisables. Cette espèce d'air compassé, aussi bien dans les décors figés de l'architecture fasciste que dans les formes abstraites de la monumentalité moderne, dont le registre se limite le plus souvent à l'élancement des structures d'acier et de béton, ou à la neutralité de bon aloi d'objets géométriques purs et recouverts de panneaux de verre ou de métal poli, révèle un terrible complexe quant à l'expression de tout ce qui est émotionnel. Nombre de ces bâtiments imposants et faussement élégants me rappellent la mine hautaine et convenue qu'adoptent volontiers les personnages officiels face aux circonstances graves ; ils semblent vouloir donner l'impression de ressentir les choses profondément tout en ne cédant pas à l'émotion.

Autrefois la monumentalité était sans retenue, plus vivante et parlante ; la recherche du grandiose n'en était qu'un aspect très particulier. L'expression monumentale était à fleur de peau, directement reliée à l'institution ou à la simple fonction qu'elle magnifiait. Vitruve appelait cela *decor*, c'est-à-dire «ce qui convient»; les architectes du XVIIIe siècle étoffèrent cette notion en la faisant coïncider avec le caractère, la plaçant ainsi au cœur du domaine sensible. Selon la liste amusante que dressait Jacques-François Blondel, le caractère d'une architecture pouvait être sublime, noble, mâle, ferme, viril, léger, élégant, délicat, grand, hardi, terrible, agréable, champêtre, féminin, naïf, nain, mystérieux, frivole, licencieux, dissemblable, amphibologique, vague, barbare, asservi, froid, stérile, méplat, futile, ou enfin simplement pauvre. La majorité des édifices monumentaux contemporains me paraissent malheureusement relever de cette dernière catégorie.

Il y a bien sûr des bâtiments phares, où le travail architectural est poussé à un haut degré de perfection. Ainsi la pyramide cristalline posée par monsieur Pei au milieu de la cour Napoléon, et si vantée à travers le

monde pour son incontestable beauté structurelle. Elle ne m'en paraît pas moins une absurdité sémantique : un mausolée au milieu d'une fête du troisième Empire. Mais c'est peut-être à dessein que l'on cherche à faire de la visite des grands musées une sorte de pèlerinage à caractère sacré — je me rappelle un jour où, contemplant la queue gigantesque enroulée en spirale autour de cet objet extatique étrange, je n'ai pu m'empêcher de penser aux pèlerins tournant sept fois autour de la Ka'ba, dans la cour de la Grande Mosquée de La Mecque.

Il est regrettable que l'on mesure l'intérêt des masses (ce mot en dit d'ailleurs long sur l'estime que l'on porte aux humbles de la culture!) pour l'art au nombre de visiteurs avalés chaque jour par le grand sanctuaire *muséal*. Et je regrette aussi que beaucoup considèrent les œuvres d'art comme des fétiches ou des reliques sacrées qu'il faut contempler dévotement ; c'est le cas en particulier des gris-gris de l'art contemporain (comment justifier autrement l'intérêt porté aux rails de chemin de fer de Josef Beuys exposés récemment à Paris ?).

Comme le lecteur aura pu le remarquer, je suis loin d'être un fervent défenseur de l'art contemporain, qu'il

s'agisse d'art plastique ou d'architecture. Et cela n'a pas manqué de nuire à ma scolarité dans les écoles d'architecture. Ainsi, n'ayant pas eu d'attirance particulière pour l'œuvre de Khan, et aucune ferveur pour les cultes rendus aux grands de l'architecture, mon avenir était incertain dans l'institution *upéhuitième* (j'ai pu constater récemment au séminaire sur l'enseignement de l'architecture en France, qui s'est tenu en 1993 à l'école de Bordeaux, où j'enseigne, que le cénacle des professeurs d'architecture parisien rend toujours un culte assidu aux quatre grands de l'architecture contemporaine - entendez Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Louis Khan, et le petit dernier, Tadao Ando).

Je suis malgré tout resté trois ans à U.P.8, et j'y ai refoulé mon sentiment critique à l'égard de beaucoup des présumés sur lesquels étaient bâti le jugement des œuvres; mais il me faut cependant rendre hommage à Bernard Huet, à qui je dois certainement le peu que j'ai su apprendre durant mes études d'architecture. Il m'a entre autres fait étudier Levi-Strauss, Bachelard, et Panofsky, dont les livres ont par la suite beaucoup compté pour moi.

J'ai d'autre part découvert en sa compagnie, lors de voyages organisés par l'école où lors de séminaires auxquels quelques étudiants pouvaient participer, les trois célèbres abbayes cisterciennes de Provence, la nef à la fois douce, majestueuse, et sereine de l'église de Tournus, les somptueux décors baroques du château de Lunéville et du palais de Stanislas Leckzinsky à Nancy, la puissance du style *jésuitique* de l'église de Toul, et, dans un tout autre registre, le charme artificiel mais si sensible et raffiné de l'œuvre maîtresse de Spoerry : Port Grimaud.

B. Huet est un des seuls architectes qui à ma connaissance ait eut une appréciation positive du travail de Spoerry. Que de récriminations n'entend-on pas en effet, dans ce siècle à la fois si manipulateur et si avide de vérité, contre tout ce qui touche de près ou de loin au pastiche. Il est de bon ton aujourd'hui, surtout en France, de n'afficher que mépris pour les tentatives contemporaines d'utilisation directe d'un vocabulaire architectural traditionnel, alors que pourtant toute l'architecture des siècles précédents, à laquelle par ailleurs on ne trouve rien à redire, était basée sur le respect strict, ou l'actualisation, ou parfois même la recomposition inventive d'éléments stylis-

tiques issus de cultures antiques et exotiques. L'intégrisme de la modernité — car il s'agit bien d'un intégrisme — devrait être dénoncé haut et fort. Cette espèce de stupidité arrogante qui consiste à dénier tout intérêt aux expériences qui ne relèvent pas d'un travail sur le vocabulaire architectural moderne ou *hight tech*, est à nouveau de mise depuis une dizaine d'année, après l'échec relatif du courant historiciste des années 70.

Mais revenons à ces années 1970. Le débat sur la théorie de l'architecture, vivifié par le structuralisme, apportait une liberté et une ouverture qui me passionnaient tant, que j'avais presque arrêté de peindre. Je m'essayais cependant à la bande dessinée, l'emploi du temps de l'école d'architecture laissant aux étudiants d'alors plus de temps libre qu'aujourd'hui ; la B.D. me semblait un bon compromis entre mon désir d'expression plastique, mon imagination toujours inassouvie, et ma culture réfractaire à l'abstraction. Mon premier objectif fut clair, mais ambitieux : adapter les dix huit tomes de la traduction des Mille et une nuits de J.-C. Mardrus, en m'efforçant de transcrire par le graphisme toute la saveur poétique, tout le



merveilleux et toute la truculence, que Mardrus avait si bien restitué. Je souhaitais évidemment m’inspirer des miniatures persanes, qui apparaissent comme l’expression naturelle de ces contes orientaux, mais je voulais en moderniser et en simplifier l’expression, pour la rendre compatible avec le rythme et les plans de type cinématographique qui caractérisent la bande dessinée.

J’étais peu cultivé et je n’avais pas connaissance du travail de réinterprétation et de stylisation que les

Nabis avaient fait à partir de l'art japonais ; mais je possédais un livre de contes anciens du nord édité en 1919, et dont les illustrations, dues à Kay Nielsen (à ne pas confondre avec le sculpteur Danois), exploitaient avec un goût exquis et une qualité graphique hors pair tout ces registres de l'art oriental découverts à la fin du XIXe siècle — j'appris plus tard que justement K. Nielsen avait fait une série d'illustrations pour les Mille et une nuits. J'essayais donc de situer mon style à mi-chemin entre les miniatures iraniennes (en particulier celles du Livre des Rois — Chah-nameh de chah Tahmasp, qui venait d'être édité à Lausanne) et les illustrations de Nielsen. Autant dire tout de suite que ce fût un échec. Mais ce ne le fut pas à cause du dessin, dans lequel j'avais réussi à trouver sinon l'accomplissement stylistique souhaité, du moins un langage et un équilibre graphique dont je n'ai pas à rougir vingt cinq ans après, lorsque je ressors des cartons les deux seules pages que j'ai terminées. Ce qui me découragea de poursuivre l'entreprise, et qui m'en fit par la suite abandonner d'autres du même type, sur lesquelles j'aurai peut-être à revenir, ce fut une difficulté que je n'avais pas soupçonnée : l'établissement du texte, tant dia-

logues que narration *off* ; il fallait, pour une bande dessinée, que les phrases soient courtes, et je ne savais comment donner à cet écrit forcément «télégraphique» la charge poétique ou tout simplement l'attrait que j'arrivais à mettre dans le dessin à l'encre de Chine. Peut-être aurais-je dû persévérer malgré tout, mais ayant mis une quinzaine de jours pour deux malheureuses pages, je désespérais d'arriver un jour au bout de mes dix huit tomes.

L'idée resta pourtant probablement dans ma tête, puisque cinq ou six ans plus tard, je débutais dans la technique de l'aquarelle en me proposant d'illustrer, en vue d'une possible réédition, les mêmes Mille et une nuits de Mardrus (il faut dire que j'ai tellement savouré ce livre! C'est à travers lui que je suis venu à la lecture, vers l'âge de treize ans). Hélas! Les miniatures persanes qu'auparavant je ne connaissais que par les reproductions, venaient de m'être révélées dans toute leur douceur et leur finesse microscopique lors d'une exposition à la Bibliothèque Nationale. J'ai souvenir en particulier de portraits en pied de Radjahs, dessinés au crayon ou avec un pinceau d'une finesse extrême : ils ne mesuraient pas plus de neuf cen-

timètres, et cependant on pouvait presque compter les poils de leur moustache! Et outre la prouesse technique, l'expression des personnages eux-mêmes était savoureuse : ils étaient parfaitement campés, avec leur regard autoritaire mais généreux, avec une attitude ambivalente dans laquelle on sentait sous la posture toujours identique, figée par des conventions de représentation un peu archaïques, la personnalité vivante et pittoresque propre à chacun des modèles. Ainsi parfois, lorsque les artistes allient à une maîtrise parfaite de leur art un grand pouvoir de pénétration psychologique, il leur est possible de faire transparaître les traits d'une personnalité sans qu'aucun signe visible du dessin ne la distingue d'autres personnages. Tout réside dans la tension du trait, dans la sympathie entre la main adroite qui trace des lignes sur le papier et l'homme attentif à lui-même qui s'efforce de maintenir son visage immobile pendant les quelques minutes de la pose. Il y a là un phénomène aussi infime et mystérieux que l'hypersensibilité aux éléments naturels dont font preuve les sourciers lorsque tremble leur baguette de coudrier.

Je désirais ardemment faire aussi bien que ces prodigieux miniaturistes, ce qui plaçait la barre sacrément haut pour un débutant à l'aquarelle. J'avais bien conscience que je ne pourrai parvenir ni à la même maîtrise, ni à la même intensité, mais je voulais au moins avoir la finesse. Malheureusement les techniques artistiques qui demandent beaucoup d'application et de temps sont mal adaptées à notre mode de vie contemporain ou les heures du jour sont presque toutes rognées par une foule d'activités éparpillées, et filent plus vite qu'on ne voudrait. Une fois encore — ce doit être une fatalité chez moi — je ne réussis à achever que deux miniatures. J'ai toujours ces deux images, encadrées, dans mon bureau de Libourne : l'une représente une princesse qui tient un oiseau bleu dans une cage d'or, et qui, gravissant les pentes d'une montagne enchantée, découvre avec stupeur ses frères changés en pierres... l'autre montre un vieil homme qui se cache dans le souk pour regarder passer, malgré l'interdiction, le cortège éblouissant d'une souveraine mystérieuse. Elles sont un peu naïves et la seconde n'est pas exempte de quelques maladresses. Elles condensent

cependant mon rêve oriental dont l'accomplissement fut une série de voyages en Algérie, suivis d'un séjour de deux années à Constantine, au titre de la coopération.

2 MAGHREB

En ces années l'Algérie vivait encore le rêve socialiste. Ouari Boumédiène cherchait à relancer l'économie rurale en construisant mille villages de la révolution agraire. A l'école d'architecture, Je m'étais lié d'amitié avec un pied-noir maoïste venu d'Alger et un Kabyle flegmatique élevé au Maroc. Tous deux, qui se sentaient fils de l'Algérie et qui rêvaient d'y voir fleurir un socialisme original, désiraient ardemment participer au renouveau révolutionnaire, et voyaient dans la construction des villages une opportunité grâce à laquelle pourrait s'ex-

ercer leur compétence propre d'architectes. Ils étaient à Paris au cœur d'un réseau de copains dont le quartier général était «la chope du Sénat», petit bistrot à l'angle de la rue Saint-Sulpice et de la rue de Tournon. Il y avait Feufeu, Kaci, Smail, Didi, Léo, Bailly, autour desquels gravitaient quelques éléments extérieurs dont je faisais partie. L'humour et l'accent pied-noir, la chaude camaraderie, alliés à la conviction révolutionnaire, faisait de ce noyau d'amis une sorte de famille spirituelle dans laquelle on avait envie d'entrer. Nous nous retrouvions autour des fameuses omelettes à la bière que préparait le patron et qui nous changeaient de la tambouille du restaurant universitaire, le «Mabillon». Je me rappelle des discussions passionnées à propos des films de Pasolini ou de la Révolution Culturelle en Chine.

C'est ainsi qu'en 1971, je fus invité par Feufeu à passer un mois de vacance entre Alger et Jijel. Après une équipée à travers l'Espagne et le Maroc dans la 4L à bout de souffle de Didi, je découvrais enfin l'Algérie dont j'avais tant entendu parler. La plaine d'El Asnam était calcinée par le soleil ; la chaleur était telle que nos yeux nous brûlaient ; nous devons nous arrêter tous les cinquante

kilomètres, et à l'ombre d'un arbre auquel nous suspendions la «chèvre» remplie d'eau, nous aspergions consciencieusement nos vêtements.

Notre première halte agréable fut à Sidi-Ferruch, au bord de la mer. Puis nous passâmes quelques jours à Alger dans une maison appartenant à la famille de Léo, sur les hauteurs de Bel Air ; il y avait un délicieux jardin ombragé en terrasses, d'où l'on pouvait contempler le panorama du port, dominé dans le lointain par le labyrinthe blanc de la Casbah. C'était pour moi le premier contact avec la ville orientale ; j'y retrouvais les coupoles et la densité fractale qui m'avaient séduit l'année précédente à Santorin. Mais ici il y avait en plus cette impression d'un monde grouillant, dangereux, et impénétrable, comme un feu qui couve sous un manteau de cendre, et dont on ne devine la présence que par les vibrations de l'air. Il n'y avait pourtant à cette époque aucune animosité envers les Français ; la guerre d'indépendance était déjà loin, et l'idéologie socialiste empêchait le nationalisme de sombrer dans la haine raciale qu'engendrent aujourd'hui l'intégrisme religieux et la misère. Mais quelque chose de rebelle, une violence à fleur de peau, révélée par les salis-

sures stratifiées sur les murs blancs, peut-être un voile de souvenirs cruels, venaient assombrir le pittoresque des ruelles escarpées. Lorsque nous déambulions à travers ce labyrinthe de maisons et de rues emboîtées, les cris joyeux des femmes et d'enfants, provenant des terrasses et des cours invisibles, semblaient se modifier un instant sur notre passage, comme change le chant des oiseaux si par mégarde on s'approche trop de leur nid.

Où était donc le monde érotique et lascif peint par Delacroix, Chassériau, et les peintres orientalistes moins connus mais tout aussi expressifs, tels Alfred Chataud et Frederick Arthur Bridgman? Je pense à une toile de ce dernier, intitulée «l'après-midi, Alger» : c'est une composition comme souvent en faisaient les orientalistes, armés de leurs rêves, des souvenirs de leurs voyages, et des objets qu'ils avaient ramenés d'outre méditerranée, et dont ils composaient le décor familier de leur atelier parisien.

Deux esclaves mulâtres, accroupies contre une natte recouvrant le mur chaulé de la chambre, chantent nonchalamment pour distraire leurs maîtresses : celles-ci sont deux très belles jeunes filles ; l'une est confortablement allongée sur une banquette, parmi les coussins



brodés, et s'étire, laissant s'épanouir une poitrine au galbe parfait ; elle tient un éventail en plume et la lumière caressante révèle la couleur tendre de sa peau d'adolescente, à peine voilée sous une mousseline transparente. Elle est juste sous une fenêtre à double arcature. Les volets de cèdre, grands ouverts, laissent deviner, au-delà des taches claires des asphodèles, et du cyprès qui ombrage le jardin, les maisons blanches de la Casbah. Elles sont noyées de soleil et dansent entre le bleu du ciel et celui de la mer. Exactement le même paysage que j'avais contemplé

depuis la maison de Bel Air... L'autre jeune maîtresse, assise entre une fillette aux longues nattes brunes et une toute petite, dont le crâne a été rasé pour combattre les poux, est occupée à tisser une pièce d'étoffe ; mais son joli minois, sa chevelure savamment négligée et ornée d'un ruban à la mode des années 20, sa chemise décolletée et le lourd collier d'or plaqué entre ses seins nus, le rouge de ses ongles délicats et la blancheur de ses paumes, son attitude même, un peu figée, tout trahi l'artifice d'un modèle parisien paré pour la circonstance dans l'atelier de l'artiste. Mais qu'importe ! L'art du peintre, c'est aussi de tisser : tisser en une maille serrée vérité et mensonge, observation et souvenirs, rêve et réalité. Bridgman nous présente ici *L'après-midi, Alger* non comme un reportage, mais comme une pièce de théâtre ; c'est une recomposition où il fait entrer à la fois ses souvenirs, ses regrets, et ses fantasmes. Il a découvert en Afrique du nord un monde d'une beauté qui l'a subjugué, et il a voulu que dans sa mise en scène la volupté des corps rejoigne la volupté des lumières et des couleurs. C'est cette dernière qui est d'ailleurs le véritable sujet du tableau : un bouquet de fleurs à demi fanées, dans un vase turquoise qui accroche

la lumière d'une façon surnaturelle, au centre de la composition, en témoigne.

Alger n'était pas le but que nous nous étions fixé pour ces vacances, et nous partîmes assez vite vers la Plage Rouge, sur la Corniche Kabyle, un peu avant Zياما Mansouria, pour y camper pendant deux semaines. La Plage Rouge est un site d'une beauté intacte, à vous couper le souffle. C'est un immense croissant de sable couleur d'aube, inscrit entre deux corniches rocailleuses et bordé d'une pente de végétation luxuriante. On y devine à peine deux ou trois petites fermes isolées, et seules les clarines de quelques chèvres ou brebis aventurées près de l'eau rompent de temps à autre la quiétude du lieu. Nous ne passions pas pour autant toutes nos journées sur la plage ; nous faisons des excursions dans les montagnes avoisinantes — gorges de Kérata, lacs de barrages de l'Ighil Emda et de l'Oued Djendjen, Djebel Babor — et, partant tôt le matin, nous poussions parfois jusqu'aux cordillères de villages perchés sur les contreforts du

Djurdjura, au sud-est de Tizi-Ouzou, en particulier aux Beni-Yenni où se vendaient les bijoux kabyles traditionnels en argent.

Je ne peux dire le plaisir que je ressentais à découvrir un à un des sites que je pouvais sans peine rapprocher de ceux imaginés quelques années avant en lisant les Mille et une nuits. Et ce fut un grave sujet de discorde avec mes amis maoïstes : là où leurs yeux se portaient plus volontiers vers les signes du progrès, tels que les barrages et l'électrification des villages, les miens cherchaient fébrilement les charmes exotiques d'un monde que j'espérais sans me l'avouer à jamais à l'abri de la banalité occidentale. J'avais si longtemps été reclus dans le cercle étroit de mon enfance, compris entre la banlieue parisienne, Berneval en pays de Caux et Saint-Georges de Didonne en Aunis, où j'avais passé toutes mes vacances familiales, que j'étais avide d'éloignement, avide de paysages imaginés et de modes de vie inimaginables, avide d'un monde où chaque visage et chaque pierre auraient une beauté inconnue à offrir. Quel plaisir pour moi d'entrer dans l'intérieur sombre et sale des gargotes et d'assister au jeu de dominos, claqués sans répit sur les tables! Quel vertige

d'entendre, à l'heure où le soleil se couche, les vastes vallées s'emplir et résonner du mélodieux appel des muezzins lancé du haut des minarets! Quelle jubilation d'apercevoir chaque soir, en haut des grands arbres, dodeliner les magots, comme si nous étions aux portes de la forêt vierge!

Sur la plage, la chaleur devenait très vite intolérable et persistait parfois la nuit lorsque le sirocco se levait ; nous étions moites sous les toiles de tente, d'autant que l'eau douce étant rare et les bains de mer fréquents, nos ablutions restaient parcimonieuses. Didi et Smaïl faisaient de la pêche sous-marine ; Feufeu lisait à l'ombre en grattant les champignons qu'il avait attrapés à l'aine et qu'il espérait soigner — ou faisait-il cela pour nous faire rigoler — par application de dentifrice au fluor ! Anne-Marie faisait la cuisine, Cristina et Gisèle parlaient en bronzant, ou l'inverse ; quant à moi, je me tenais souvent à l'écart du groupe, explorant les rochers à la recherche d'un sujet à dessiner. A en croire le peu de croquis qui me reste de ce voyage, je ne dus pas en trouver beaucoup ; mais peut-être mon œil était-il plus intéressé par les hanches souples et galbées de mes deux camarades?

Malheureusement pour moi Cristina avait un faible pour Feufeu, et je crois que Gisèle ne m'appréciait pas beaucoup.

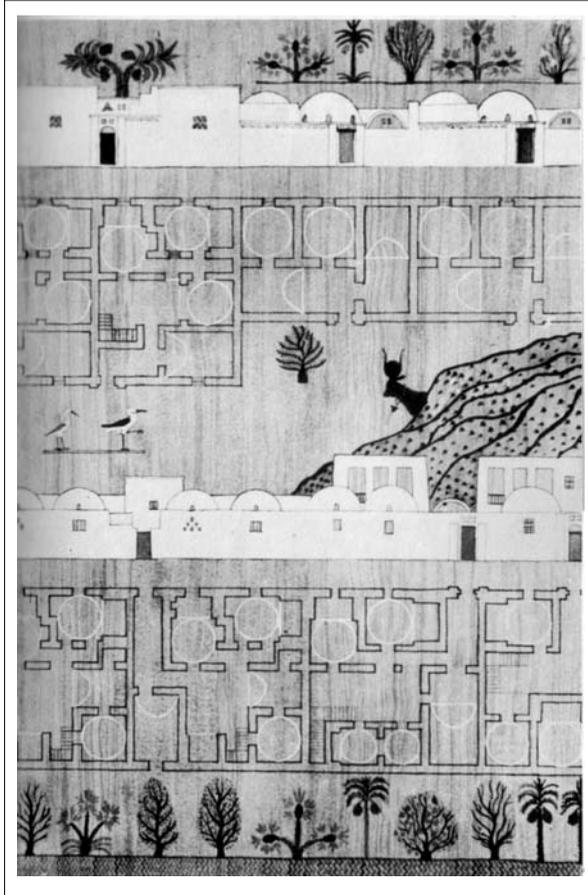
Les vacances se terminèrent sur cette note de frustration amoureuse. Mais je n'en oubliais pas pour autant les pénétrantes odeurs orientales rencontrées dans les souks, ni les paysages immenses, éclatants de lumière, qui semblaient l'avant goût d'un continent magique. Je savais qu'avant longtemps je reviendrais sur ce côté de la Méditerranée.

Ayant quitté UP8, l'école d'architecture dirigée par Huet, sans doute devenue trop oppressante pour un esprit vagabond, je m'inscrivis l'année suivante dans ce grand magma contestataire qu'était l'Unité Pédagogique n° 6, installée dans les locaux de la rue Bonaparte. Cristina, et ma nouvelle amie Anne (avec qui depuis je partage ma vie), m'y avaient suivi. C'était le temps de l'écologie naissante, des technologies douces, et le tiers-monde était à l'honneur. «La Gueule Ouverte», petite sœur de «Charlie Hebdo», s'intéressait de façon amusante

à l'énergie solaire et à l'*auto-construction*.

L'habitat maghrébin devint de fait notre champ d'étude privilégié ; nous nous intéressions alors au Maroc et tentions de mettre au point un principe d'habitat évolutif facile à réaliser par des procédés de construction traditionnels. Hassan Fathy et son village de Gournah était notre modèle. Nous rêvions devant les planches d'illustration de son livre «construire avec le peuple». La première planche était un bas-relief chargé de hiéroglyphes et représentant la Reine Hatchepsout moulant des briques de boue ; les planches suivantes décrivaient en détail comment aujourd'hui, les maçons du plus petit village pouvaient facilement construire des voûtes «ptolémaïques», sans coffrage, en inclinant légèrement sur le mur pignon les arcs successifs de briques de boue, s'adossant les uns sur les autres pour former la coque parabolique.

A trente siècles de distance, on réutilisait les mêmes matériaux et les mêmes formes de façon rationnelle et économique, parce que ces formes étaient des formes naturelles et pures. Et l'architecture qui en résultait possédait ce charme irremplaçable des objets façonnés avec des outils simples, qui prolongent juste le geste rythmique et



intelligent de l'ouvrier. Gurna el-Gedida, ce petit village égyptien construit en boue pour reloger à moindre coût les paysans de Gurna le Vieux loin des tombeaux de Thèbes

qu'ils avaient trop pris l'habitude de piller, semblait ainsi la démonstration flagrante que l'avenir passait par un retour aux sources, que passé et présent pouvaient s'entre-croiser harmonieusement pour produire une sorte de beauté simple et éternelle.

Depuis, on sait que les paysans ont fui leur merveilleux village pour retourner piller les tombeaux. C'est aussi cela, la nature : une logique spontanée du profit à court terme. Mais Hassan Fathy voyait loin, plus loin que les contingences du présent, et peut-être plus loin que l'on ne sait voir aujourd'hui ; il voyait loin comme le regard d'un enfant, dont les rêves ne s'arrêtent pas aux chausse-trappes de la réalité. En découvrant les villages de Nubie qui lui donnèrent l'idée des voûtes et des coupoles en briques crues, Fathy retrouvait l'Atlantide qui sommeillait au fond de lui depuis l'enfance :

«C'était un monde nouveau pour moi [...] le village d'un paysage de rêve, peut-être d'un Hoggar caché en plein coeur du grand Sahara - dont l'architecture avait été préservée pendant des siècles des influences étrangères ; il aurait pu sortir tout droit de l'Atlantide. Pas la moindre trace du pauvre

entassement du village égyptien habituel, mais des maisons hautes, simples, proprement couvertes d'une voûte de briques, chaque entrée décorée individuellement de merveilleux claustra moulés et découpés dans la boue.

Je réalisais que j'étais en train de découvrir l'architecture égyptienne traditionnelle, une manière de construire qui était un prolongement naturel du paysage, comme le palmier-dôme de la région. C'était une vision de l'architecture avant la Chute : avant que l'argent, l'industrie, l'envie et le snobisme n'aient coupé l'architecture de ses vraies racines dans la nature.

Si j'étais ravi, les peintres étaient aux anges. Ils s'arrêtaient partout, déplaient leurs chevalets [...] c'était un cadeau inestimable pour un artiste.»

Hassan Fathy a tenté dans son village de Gourna de créer à nouveau une architecture hors du temps, dont le plaisir soit simple et direct, une architecture qui parle au cœur, une architecture vraie. Mais cette vérité, exprimée dans la boue amoureusement mise en œuvre, détachée des

contingences séculières même si l'architecte a su profiter de certaines opportunités, cette vérité est considérée par beaucoup comme un mensonge.

La critique artistique de notre siècle a pris l'habitude de tenir pour mensonge tout ce qui s'apparente au décor. «L'ornement est un crime», disait en une formule célèbre l'architecte Adolf Loos, l'un des pionniers du Mouvement Moderne. Les modernes ont préféré et continuent de préférer aujourd'hui, à la vérité ambivalente du monde intérieur de l'esprit humain, la vérité plate et insipide de l'industrie et de ses matériaux dépourvus d'âme. Il leur paraît scandaleux de ne pas adhérer inconditionnellement aux dernières nouveautés des technologies de pointe ou aux dernières trouvailles d'un art avide d'originalité. Mais pas une seconde ils ne se demandent si le scandale n'est pas plus grand à vouloir enfermer l'imaginaire humain dans un présent de plus en plus matérialiste et superficiel, ou dans une représentation on ne peut plus conventionnelle du futur, avec ses mille et un gadgets robotisés.

Comme si la mise en scène de la vie quotidienne

ne pouvait se référer au passé que dans les installations liées aux vacances et à l'oisiveté (on a ainsi admis que Pouillon, pendant qu'il était en Algérie, fasse quelques turqueries, d'ailleurs fort réussies, à Tipasa et Gouraya, deux villages de vacances). Comme si les formes pures produites par le Mouvement Moderne n'étaient pas, elles aussi, des mises en scène! Comme si le label fonctionnaliste et la pauvreté du langage ornemental étaient la garantie qu'on ne se fait plus de cinéma, qu'on façonne son environnement au plus près de la vérité de son être ; si c'était le cas, alors quelle triste réalité que celle de l'homme du XXe siècle !

Mais je ne crois pas que ce soit le cas : simplement on refoule la partie de son être qui n'est pas en accord avec la rationalité dominante de la société dans laquelle on vit ; on force même le trait, pour mieux donner le change ; on se fait croire à soi-même qu'il y a une frontière inviolable entre ce qui d'un côté relève du passé et des rêves d'enfance, et de l'autre ce qui relève du présent et de la pratique des adultes. On embaume le passé en faisant de ses édifices des monuments muséifiés, et on enferme l'ex-

pression de l'enfance à l'intérieur des grands parcs d'attraction.

L'homme du XXe siècle est un homme complexé. Il a peur, et il a honte : peur d'être ridicule ; peur aussi de libérer des forces mauvaises en laissant s'exprimer les rêves de son enfance ; honte, sans doute à juste titre, de certains de ses rêves enfantins de mythologie et de rituel pharaonique, qui le conduisirent voilà soixante ans à l'ordre fasciste, et qui menacent toujours aujourd'hui d'être le refuge des plus démunis. Ce qu'il ne voit pas, c'est que la théâtralité épurée et abstraite qu'il promet aujourd'hui est une machine d'exclusion : en rejetant l'imagerie du passé et de l'enfance (ou en en faisant une utilisation perverse impropre à être reçue de façon simple) l'art contemporain abandonne cette imagerie aux exploitations les plus basses, ou la relègue dans la futilité d'un décor pour touristes.

Ainsi Gournia est devenue un village pour touristes. Hassan Fathy a perdu. Mais peut-on incriminer son architecture ? J'ai vu en Algérie d'autres villages — ceux de la *révolution agraire* — construits pour déplacer

ou regrouper des population rurales, et qui ont échoué aussi, bien qu'ils aient été édifiés selon des principes diamétralement opposés à ceux de Hassan Fathy. Simplement quand on transplante des hommes, la qualité de l'architecture, bonne ou mauvaise, n'est pas le facteur déterminant de l'échec ou de la réussite.

Hassan Fathy a échoué dans son utopie sociale, mais son œuvre bâtie, ses dessins, ses écrits, son art, sa ferveur, et l'émotion qui s'en dégage, tout cela reste. Et il se peut que demain d'autres Gournas voient le jour en Afrique, en Europe, ou ailleurs, et que les conditions économiques permettent que les gens quittent enfin leur tombeaux-HLM pour venir y loger. Une bataille perdue n'augure pas de l'issue finale d'un affrontement à long terme. Il faut se battre encore aujourd'hui pour que la poésie n'abandonne pas les projets qui touchent notre vie quotidienne, ni ne soit confisquée par un art parachuté, émanant d'intellectuels faussement révolutionnaires. Il faut se battre aussi pour que les critiques d'art cessent d'avoir deux mesures et deux sensibilités étanches l'une à l'autre, pour qu'ils pèsent à la même aune sensible les

œuvres du passé et les œuvres de leurs contemporains. Ils sont bien souvent aveuglés par leur érudition, ou par le message qu'ils cherchent derrière un travail artistique ; ils mettent au-dessus de tous soupçons, depuis *Guernica*, l'art qui dénonce. Ce serait même cela la fin dernière de l'activité artistique. Pour ma part, autant j'admire l'art de résistance à l'oppression, sans emphase et sans afféterie, comme celui de Pablo Neruda dans le Chili de Pinochet, et qui l'a conduit au martyre, autant je suis réservé sur les artistes qui, depuis une démocratie confortable, exploitent les événements dramatiques qui secouent le monde contemporain. Les médias sont mieux placés pour nous informer et dénoncer les exactions internationales. Si le regard sur l'actualité peut être une source d'inspiration pour le travail artistique, il n'en doit pas, à mon sens, constituer la finalité.

Au début des années 70, le cercle de sympathisants maoïstes que je connaissais par l'intermédiaire de Feufeu, arrivait à concilier un goût pour l'art contemporain occidental et une admiration pour le réalisme socialiste de propagande pratiqué en Chine Populaire. Pourtant, quoi de

plus diamétralement opposé à la dérive anticonformiste de la peinture occidentale que ces fresques maladroitement et sans caractère, affublées d'un style pompier toujours identique, racontant les actes d'héroïsme des combattants du peuple ? On justifiait la chose en prétendant que cela était une forme d'art qui par sa simplicité rejoignait les expressions vernaculaires, toujours admirables parce qu'elles émanaient du peuple. Dans les écoles d'architecture de gauche, il paraissait donc souhaitable de s'intéresser de près aux architectures traditionnelles, en s'appuyant sur une méthode élaborée à partir des travaux ethnographiques des structuralistes, alors très en vogue. Feufeu était resté à l'U.P. 8, qui avait transporté ses locaux rue du Chevaleret, dans le XIII^e arrondissement, et nous ne nous voyions plus beaucoup. Cependant, nous nous rencontrions encore régulièrement aux cours du soir que donnait Carrade, rue Bonaparte. Il s'agissait de cours de dessin, où le nu tenait une place importante ; j'ai gardé un souvenir impérissable de ces séances. Carrade alliait une compétence pédagogique hors pair, un dynamisme très communicatif, un sens de l'humour pouvant être corrosif, et une gentillesse qui éclatait sous sa large moustache. C'est

donc à l'occasion de ces rencontres que nous continuions à rêver sur l'Algérie. Feufeu et Kaci préparaient un projet de diplôme sur la construction d'un village de la révolution agraire près de Batna. Ils espéraient ensuite pouvoir le réaliser. Anne et moi avons décidé de suivre un chemin parallèle, et nous comptons aussi centrer notre travail de fin d'étude sur le problème des villages de la révolution agraire dans l'est algérien. Nous avons pris un an de retard par rapport à nos camarades d'U.P. 8, si bien qu'ils travaillaient déjà en Algérie lorsque nous fûmes à même de présenter notre diplôme. Feufeu était coopérant civil à l'Institut Universitaire d'Architecture de Constantine, où il avait retrouvé Smaïl, tandis que Kaci restait à Alger, pris par un contrat obligatoire de dix ans avec la Sonatrach qui avait financé ses études à Paris. La plupart des villages de la révolution construits jusque-là avaient été dessinés par des architectes roumains, en totale opposition avec les principes d'attachement aux modèles culturels locaux et d'auto-construction préconisés par mes amis. Ils se heurtèrent d'ailleurs très vite à deux problèmes qui finirent par faire capoter leur projet de village : d'abord le mépris des fonctionnaires algériens pour leur propre cul-

ture rurale, qu'ils considéraient comme archaïque et opposée au progrès, mais surtout le système de corruption qui pesait sur toutes les décisions du Wali. Dans un tel système, l'auto-construction n'avait aucune chance. Ainsi ils déchantèrent vite, et leur village de Borj El Kaïd fut finalement réalisé selon un plan type roumain.

Mais l'enthousiasme ne retomba pas pour autant du jour au lendemain. On croyait au bien-fondé théorique des villages socialistes de la Révolution Agraire, et le travail de revalorisation systématique de la culture architecturale traditionnelle que mes amis mettaient en pratique dans leur enseignement de l'architecture à l'Université de Constantine, semblait pouvoir déboucher à terme sur la réalisation de villages à la fois socialistes et respectueux de la culture rurale traditionnelle. Anne et moi, un peu suivistes, continuions donc à fourbir nos armes théoriques (la bible était alors un petit essai de P. Bourdieu intitulé «La maison kabyle ou le monde renversé») et à nous préparer à mieux comprendre la réalité rurale algérienne en fréquentant Marc Lepape et Claudine Vidal, deux jeunes sociologues parisiens du CNRS qui s'étaient rendus en

Algérie à plusieurs reprises pour étudier le rapport à l'espace dans les villages de l'est.

Pour préparer notre diplôme, Anne et moi nous rendîmes à deux reprises en Algérie, afin d'étudier in situ la qualité des quelques villages de la révolution agraire réalisés dans l'est du pays, et la façon dont les gens commençaient à y vivre ; nous avons pu obtenir d'habiter pendant une dizaine de jours à El Ouldja, l'un de ces villages construits par des architectes roumains sur des plans pavillonnaires reflétant l'extrême indigence de la pensée architecturale et urbanistique des pays de l'Est en cette période. Tout, aussi bien le dessin des rues et des espaces publics que la conception des jardins et des espaces intérieurs de l'habitation, allait à l'encontre des modes de vie ruraux traditionnels des paysans de cette région. Pourtant, de l'extérieur, la vie semblait se dérouler normalement. Mais visiblement, sans qu'il y ait eu d'hostilité ouverte vis à vis de nous, nous n'étions pas les bienvenus. Personne ne nous ouvrait sa porte, si ce n'est Bachir, le garde champêtre-chef du village (il vaudrait mieux dire son contrôleur) qui cherchait à nous convaincre de la réussite de ce village socialiste moderne. Il nous fallut beaucoup de

persévérance et de chance pour enfin franchir le seuil de quelques maisons et discuter avec leurs occupants. Anne avait essayé de lier amitié avec quelques femmes en se rendant au hammam, lieu traditionnel de convivialité ; nous avons également l'appui de Fouzia, une très jeune animatrice rurale qui habitait au village, mais dont nous nous aperçûmes vite qu'elle vivait assez mal son contact avec les villageois : de terribles tensions et une méfiance généralisée crispaient les relations ; de plus, elle vivait seule avec sa petite sœur, sortait non voilée et en pantalons ! Le déclic fut donné par un ancien travailleur immigré en France, qui de retour au pays, c'était vu attribué une maison à El Ouldja (nous apprîmes par sa femme, un jour où il était absent, qu'il avait dû faire de «petits cadeaux» au maire de Bir El Arche - dont dépendait El Ouldja - pour réussir à obtenir une maison). Il était content — et peut être fier devant les autres villageois — de pouvoir discuter avec nous sans difficulté. Au bout de quelques jours, nous visitâmes sa maison et fîmes sur sa demande une photo de sa famille. Quelle ne fut pas notre surprise dès le lendemain, de nous voir invités à visiter les maisons voisines... On nous demandait bien enten-

du de prendre une photographie de la famille. Finalement, notre statut d'étranger nous rendait moins dangereux que les autres «visiteurs» algériens, toujours susceptibles de dénonciations auprès des autorités. C'est que les habitants de ces nouveaux villages étaient sommés d'utiliser les lieux de façon moderne et hygiéniste... mais quoi de moins pratique qu'une cuisine toute blanche pour cuire la kesra (galette de farine traditionnellement cuite au feu de bois) ; et où mettre le poulailler dans un jardin d'agrément où tout devait rester propre. Les habitants du village étaient des coopérateurs, et le gouvernement n'admettait pas qu'ils continuent de mener ici la même vie autarcique qu'il menaient dans leur misérables mechtas disséminées dans les collines voisines. Ils étaient censés donner toute leur énergie à la coopérative, et se contenter de vivre avec le salaire qu'ils recevaient. Les poules étaient interdites dans le village. Evidemment tous avaient des poules à cacher... sauf ceux qui continuaient d'habiter l'ancienne mechta, et ne conservaient la maison que parce qu'ils en connaissaient la valeur et le prestige. Bref, chacun se tenait sur ses gardes, et se sentait à la fois fier et mal à l'aise dans cet habitat si insolite et si peu adapté au mode

de vie et aux coutumes des paysans des hautes plaines de l'est algérien. Par comparaison nous visitâmes ensuite quelques mechtas traditionnelles, ainsi que d'anciens villages de regroupement construits pendant la guerre par les autorités françaises pour mieux surveiller les populations et limiter le soutien apporté, de gré ou de force, par les paysans au F.L.N. Curieusement, ces anciens regroupements, construits militairement — mais dans une simplicité permettant une facile reconversion — étaient aujourd'hui rendus à une organisation de village traditionnel ; en moins de vingt ans, les paysans avaient astucieusement (et à moindre frais) redistribué, réorienté, et recomposé les anciennes cellules dont le plan d'origine ignorait volontairement toutes les spécificités des fermes rurales algériennes. Rétrospectivement, je trouve une certaine ressemblance entre ces regroupements de la guerre dont l'architecture rigide avait été détournée et réappropriée par leurs habitants, et le lotissement construit à Lège, en Gironde, dans les années 20, par Le Corbusier, totalement méconnaissable après que l'on aie laissé ses occupants libres d'en faire un habitat adapté à leur mode de vie. Mais aujourd'hui le culte des grandes personnalités artistiques

est tel dans notre pays que l'on se propose de restaurer à grands frais ces pauvres maisonnettes, pour leur rendre l'aspect minable de ce qu'avait commis ici le grand maître de l'architecture moderne à ses débuts. Il faut dire que la cité Frugès de Pessac, construite par Le Corbusier peu après, retrouve aujourd'hui cette beauté plastique propre aux œuvres du maître, grâce aux efforts de réhabilitation qui concrétisent les résultats d'une étude menée par... Feufeu et B. Huet ! Ainsi mon ami d'école, après son retour d'Algérie, aspiré par le milieu des architectes parisiens, définitivement séduit par le néo-rationalisme italien, très tendance au début des années 80, a oublié auto-construction et rêve socialiste pour se dévouer corps et âme à l'étude passionnée de l'architecture moderne.

Je n'ai jamais eu les mêmes goûts architecturaux que Feufeu. Je me souviens qu'à Constantine, il appréciait certains bâtiments du quartier du Coudiat, tel le musée, bâtiment des années quarante rappelant par sa monumentalité et sa sévérité classique l'architecture fasciste. Moi qui ai plutôt l'esprit attiré par le pittoresque, je ne com-

prenais pas ce sentiment pour des constructions massives et sans charme. J'ai encore aujourd'hui cette répulsion instinctive quand je vois les édifices de certains néo-rationalistes, comme Livio Vaccini.

J'ai pourtant compris quelle pouvait être la grandeur de cette poétique de la rigueur. Et je l'ai compris grâce à Giorgio De Chirico, dont les paysages urbains austères et inquiétants s'offrent comme de grands archétypes énigmatiques. L'ensemble de ses toiles où apparaît la scène urbaine constitue une sorte de jeu de tarot divinatoire sur la ville. C'est sans doute pour cela que son influence est si nette sur les architectes néorationalistes italiens : en témoignent les dessins d'Aldo Rossi, et ceux de Massimo Scolari, au-dessus desquels plane l'ombre du peintre métaphysicien. En France, au hasard d'une anecdote, j'ai retrouvé cette influence sur les dessins de plusieurs projets rationalistes du groupe TAU constitué autour d'Huet à la fin des années 70 (et auquel appartenait Feufeu) : il y avait sur ces rendus la silhouette d'une petite fille qui pousse un cerceau. Cette petite fille anachronique,

due je crois au crayon de David Bigelman, est celle-là même qui apparaît sur la gauche de «Mystère et mélancolie d'une rue», tableau de 1914, appartenant à la série des premières œuvres puissantes de Giorgio De Chirico. Inspirées par le souvenir de certains paysages urbains italiens, comme ceux de Turin ou de Florence (que le peintre qualifiait de «villes métaphysiques»), ces peintures annoncent le surréalisme par leur étrangeté. Nietzsche, l'un des philosophes préférés de Chirico, avait semble-t-il ressenti aussi cette étrangeté en traversant la capitale de l'ancien royaume de Piémont-Sardaigne : «A Turin, écrivait-il, tout est apparition, toute la nostalgie de l'infini se révèle à nous derrière la précision géométrique de la place San Carlo». Cette place condense en effet l'exactitude classique et la démesure baroque : rigueur du plan quadrillé issue du castrum romain et continuée par les extensions urbaines des XVIIe et XVIIIe siècles ; massivité et démesure des grands palais à arcades qui bordent les rues et semblent l'expression d'une volonté hors du temps. Chirico renchérisait sur Nietzsche à propos de Turin et déclarait : «On débouche sur une place et on se trouve en face d'un homme de pierre qui vous regarde

comme seules savent regarder les statues». Les statues sont un élément essentiel de ses places italiennes métaphysique : l' "homme de pierre" qui évoque la menace de la statue du Commandeur, apparaît au milieu de «L'énigme d'une journée» (1914), tableau dont la scénographie est très proche de celle de «Mystère et mélancolie



d'une rue», dans laquelle la petite fille au cerceau court sans le voir vers l'ombre même de ce terrible homme de pierre.

La statue équestre qui orne la place San Carlo se retrouve dans d'autres tableaux : «La tour rouge» (1913), «Place d'Italie avec statue équestre» (1936), «Le grand jeu» (1971); comme beaucoup d'effigies équestres, celle de la place San Carlo tente de fixer dans une matière insensible au temps le pas fougueux d'un cheval et le geste martial de son cavalier brandissant une épée. De cette volonté paradoxale surgit l'étrangeté : la figure statufiée, arrêtée dans son élan, paraît avoir été médusée et son regard nous méduse par ricochet. Curieusement Aldo Rossi raconte quelque chose d'approchant dans son «Autobiographie scientifique» : il y rapporte son sentiment devant la grande Statue de Saint Charles Borromée à Arona ; une «force potentielle» s'en échappe, dit-il , analogue à celle d'une locomotive à l'arrêt... on retrouve d'ailleurs une noire locomotive qui hante les toiles de Chirico.

C'est cette transcendance métaphysique, ce collap-

sus dans lequel l'énergie du mouvement se fixe à jamais dans l'immobilité, qu'expriment les toiles magiques du maître italien, en une série de scènes presque vides, où les monuments et les corps ne vivent et ne vibrent que par leurs ombres démesurées.

Dans «Mystère et mélancolie d'une rue», la petite fille au cerceau qui semble encore échapper à cette roideur des choses pétrifiées n'est elle-même qu'une ombre diaphane, dont Jacques Lacarrière parle ainsi dans un recueil de poèmes consacré aux peintures de G. De Chirico :

«(...)

«Comète d'ombre, astre impubère.

«Pousser un cerceau contre le crépuscule est peut-être le
«seul moyen d'échapper au vertige du Temps. Pousser un
«cerceau contre les heures, les saisons, les années-lumière.

(...)

«Aussitôt dépassée l'arête des arcades, aussitôt affrontée la
«vue de la figure, tu t'arrêteras net. Aussitôt rencontrée la
«lumière des Essences, tu délaisseras ton cerceau. Jouet
«révolu. Il est ce qui roulait, gravitait au long de ton

«enfance. Maintenant tu reste immobile, éblouie par la
«lumière des Essences. Ton cerceau a roulé à terre et près
«de lui ton premier sang s'écoule.»

On a envi avec J. Lacarrière, de se livrer sur ses peintures de Chirico à une foule d'interprétations ; elle sont simples, aveuglantes, et indécidables, comme toutes les véritables énigmes ; elles invitent à la divination, telles les paroles laconiques d'un oracle ; elles se combinent au gré de celui ou celle qui les consultent, telles les vingt-deux arcanes majeurs du tarot de Marseille. Elles donnent en tout cas l'impression d'articuler entre eux des signes rigoureux, des symboles situés en deçà des contingences de l'histoire. «L'œuvre profonde, disait Chirico, sera puisée par l'artiste dans les abîmes les plus reculés de son être : là nulle rumeur de ruisseau, nul champ d'oiseau, nul bruissement de feuillage ne passe.» Ses œuvres s'offrent ainsi comme les équations d'une intangible géométrie des essences ; et il y a à chaque fois de multiples résolutions — je renvoie le lecteur à C. Levi-Strauss, qui, dans un chapitre consacré à Max Ernst («Le Regard éloigné», Plon, 1983, p. 327 sqq.) explique bien cette mathématique

combinatoire d'oppositions binaires et de médiation sémantique, à propos de la célèbre formule de Lautréamont «beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie».

Quels sont donc ces signes fondamentaux de l'espace que déclinent dans une grammaire implacable et presque meurtrière les paysages calcinés des villes de G. de Chirico ? La haute arcade surmontée de petites fenêtres carrées, l'enceinte de briques, la tour-mirador, la cheminée d'usine, le sol désert accompagné parfois d'un damier, le train qui n'en finit pas de passer, le fourgon immobile posé là dans l'attente (marquée par les horloges omniprésentes) d'on ne sait quelle rafle au dénouement cruel ; et les statues qui orchestrent tout comme «des muses inquiétantes»... on peut voir dans tout cela une sorte de prémonition de l'horreur nazie, comme on a vu dans le portrait qu'il fit de son ami Apollinaire (où un cercle forme cible sur la tempe) une prophétie de la blessure que le poète reçut peu de temps après à la guerre.

Jacques Lacarrière écrit, à propos de «La nostalgie de l'infini» :

«Je le sais maintenant : inutile pour apercevoir l'infini
«d'appriivoiser la Voie Lactée car l'infini est
«un parcours austère
«une géométrie sans pitié
«une rectitude hantée d'absence
«Peut-être est-il aussi un mirador surveillant les coulées
«d'étoiles entre les barbelés des galaxies ?»

Après tout, pas plus que les cartes ne mentent, les tableaux de G. De Chirico ne se trompent quant à la menace mortelle contenue dans la société italienne de ce début de siècle. Mais à mon sens la signification délivrée par ses paysages urbains métaphysiques est à la fois plus simple et plus profonde : pour que puisse se dérouler le théâtre bigarré de la vie, il faut que soient au préalable plantés les repères d'une scène fixe, il faut que soient faites la part de l'ombre et celle de la lumière. Ou encore pour que la ville s'anime et puisse se lancer à l'assaut de

la modernité, il faut qu'elle prenne conscience de la grandeur et de la force de ses invariants. C'est me semble-t-il une des entrées pour comprendre le travail des architectes néorationalistes ; et je qualifierais volontiers Aldo Rossi — du moins dans ses meilleures réalisations — , d'architecte «métaphysique». D'autres le suivent mais s'ils ont sa rigueur, ils n'ont pas forcément la poésie et la profondeur du regard intérieur qui lui est nécessaire, et c'est pourquoi ils ne me convainquent pas.

Cette compréhension du point de vue des architectes rationalistes (sinon adhésion) m'était parfaitement étrangère, ainsi qu'à Anne d'ailleurs, lorsque nous arpentions les mechtas algériennes pour préparer notre diplôme d'architecte. Nous ne nous soucions que peu alors des concepts théoriques régissant l'écriture architecturale de tel ou tel maître reconnu, mais, en bons héritiers des idées de 68, nous recherchions surtout la compréhension sociologique de l'espace d'habitation des classes populaires. En Algérie, nous nous attachions à comprendre les modes de vie ruraux et leur transcription dans l'espace bâti et

dans ses appropriations. C'est grâce à Fouzia, la jeune animatrice rurale, dont les parents habitaient Tadjanet, que nous avons pu obtenir des autorités de cette petite bourgade un guide, sans lequel il nous aurait été impossible de visiter des fermes traditionnelles, des maisons pauvres, des logements situés à l'intérieur d'anciens camps de regroupement de la guerre, et même quelques habitations sociales nouvelles du bourg de Tadjanet. Situé entre Constantine et Sétif, non loin de El Ouldja, le village de la Révolution Agraire, Tadjanet était un de ses petits bourgs typiques datant de la colonisation française, constitué de modestes maisons assez semblables à celles que l'on trouve dans les campagnes du Gers ou de l'Aude. Nous nous y sentions bien mieux qu'à El Ouldja ; les gens y étaient très accueillants. Ils souriaient des idées qu'exprimait ouvertement Anne sur l'égalité des femmes, tant elle avait été étonnée que Fouzia, dans la maison de ses parents, ne partage pas avec nous le repas et se tienne, comme les autres femmes de la famille, à l'écart du cercle des hommes qui cependant acceptait Anne parce qu'elle était française ; ils s'amusaient aussi de notre maladresse lorsque nous piquions un peu au hasard dans le grand plat

collectif de couscous, au lieu de creuser la semoule juste devant nous, comme la bienséance l'aurait exigé.

Le garde champêtre qui nous servait de guide était un homme âgé dont tous les bons souvenirs de jeunesse remontaient au temps des Français, et il était ravi de nous promener à travers cette campagne aux vastes horizons qu'il aimait tant. C'était un personnage pittoresque dont l'accent savoureux et la joyeuse naïveté étaient pour nous la source d'un réel plaisir ; je me souviens qu'il nous avait bien fait rire lorsque, longeant un plan d'eau et évoquant sa passion de la pêche, il avait fait allusion à une mémorable journée où les hommes du village avaient sorti de ce modeste étang plusieurs centaines de kilos de poisson ; étonné, je l'avais alors questionné sur la méthode de pêche qui permettait de telles prises : était-ce le filet ? «Oh non ! m'avait-il répondu, c'est avec la pompe !» En effet.... vider l'étang de son eau, voilà une méthode bien radicale pour pêcher !

Il voulut absolument nous faire visiter une coopérative agricole, et nous comprîmes qu'il était sceptique quant à la qualité des produits qui sortaient de ce

type d'exploitation : «regardez ces poulets, nous disait-il en arpentant un long hangar où les volailles se pressaient sous de grandes lampes-couveuses, y z'ont les pattes tordues, et pis y en a qui restent tous petits... y z'ont pourtant le même âge que les autres... c'est que... voyez c'qu'on leur donne à manger» ; il nous montra de gros sacs pleins de granulés ; «... j'sais pas ce que c'est... en tout cas, moi, j'prifère pas manger ces poulets», conclut-il avec son large sourire orné de quelques dents en or.

La voiture qui cahotait sur les pistes poussiéreuses croisait parfois des vols de gros criquets dévastateurs de cultures ;

«c'est terrible, les ravages qu'ils doivent faire ! m'exclamai-je.

- Oui, mais grillés, ils sont délicieux !...

- Et quel goût cela peut bien avoir, fis-je avec une grimace qui en disait long sur mes appréhensions culinaires.

- C'est pareil comme la cacahuète !» s'esclaffa notre guide.

Une autre fois, il nous parlait de son fils qui malheureusement était muet :

«J'ai tout de même réussi à lui apprendre à écrire, et il

aime bien ça, maintenant.

- Ce doit être plus facile pour communiquer avec lui, en concluai-je.

- Ah non ! il sait écrire, mais il comprend pas les mots...»

Lorsque nous visitons des maisons, Anne, accompagnée souvent de Fouzia qui servait d'interprète, entrait discuter avec les femmes, tandis que je restais dans la cour à dessiner les lieux, sous le regard souriant du garde cham-pêtre, qui échangeait quelques mots avec le chef de famille. Ces maisons étaient pauvres, souvent sans électricité, mais elles avaient toutes du charme, et la vie nous y semblait plus heureuse que dans les maisons modernes du village de la révolution agraire. Rien n'y était laissé au hasard : les chambres d'habitations ouvraient sur la cour leur façade est, tandis que l'étable et la kesra - pièce où l'on cuisait la galette - occupaient les côtés nord et sud de l'enclos, généralement plus vaste que les patios des maisons urbaines. Malgré le côté approximatif des constructions où le parpaing remplaçait de plus en plus la pierre, toute la tradition millénaire des paysans berbères s'y exprimait, et on sentait que chaque maison savait

évolué au rythme des modifications de la cellule familiale.

Après avoir passé notre diplôme, Anne et moi sommes retournés en Algérie pour enseigner l'architecture à l'université de Constantine, où étaient déjà nos amis. Nous y sommes resté deux ans, menant une vie assez paisible et entrecoupée de nombreux voyages qui nous menèrent des oasis enchanteresses du Mزاب aux plages ombragées des environs d'Annaba, de la blanche et populeuse Alger aux ruines romaines grandioses de Djemilla et de Timgad, des ksars en pierres sèches surplombant les étroites vallées des Aurès aux zaouïas pittoresques et inondées de lumière du sud tunisien. Nous voyagions dans une antique 403 dont les qualités légendaires étaient universellement reconnues et appréciées dans toute l'Afrique du Nord. De cette époque, il me reste d'évocatrices photographies en noir et blanc, où s'est fixée dans une mince éternité de papier la prodigieuse beauté de ces lieux magiques criblés de lumière et d'ombre.

Ce que nous appelons communément la mémoire, et qui nous permet de reconstruire tant bien que mal les circonstances de tel ou tel événement particulier ou l'enchaînement de tels épisodes de notre passé, ce n'est le

plus souvent qu'une machine logique qui recoupe et organise spontanément les fragments éparses que le cours de notre vie a déposé dans la matière compétente de notre cerveau, ou sur la gélatine des négatifs photographiques qui encombrant nos boîtes à chaussures ou nos tiroirs. En réalité, cette mémoire mécanique et machinale nous vole nos souvenirs parce qu'elle en fait de simples repères squelettiques, parce qu'elle les oblige, à la moindre évocation, à se couler dans de plates images prêtes à porter, promptes à se substituer à la véritable densité du vécu des moments disparus. L'émotion du souvenir ne peut pas naître du regard attendri que l'on pose régulièrement entre amis sur les vieilles photos de famille, ni de l'histoire enjolivée que l'on raconte pour la énième fois autour d'une table, et que chacun des convives pourrait à nouveau raconter tellement elle est devenue impersonnelle. Retrouver l'émotion vraie d'un souvenir requiert beaucoup plus qu'un effort de mémoire, beaucoup plus qu'un regard rapide sur une vieille photographie. Pour que crépite à nouveau le feu des sentiments perdus, il faut savoir souffler doucement sur la petite braise rougeoyante que portent en eux certains objets, certains parfums, cer-

taines images... Les spirites, pour évoquer l'esprit des morts, ont besoin de l'entremise d'un médium, et d'un rituel fait de conviction, de mystère, et de naïveté. Les vrais souvenirs sont comme l'esprit des morts : ils ne peuvent revenir nous parler que si nous leur témoignons notre amour et si nous savons aiguïser notre sensibilité à travers un rituel approprié. Pour moi, la peinture a souvent constitué un tel rituel. Comme les médium ont besoin d'un objet ou de quelque chose pour entrer en communication avec un disparu, j'avais aussi besoin d'un catalyseur pour entamer mon voyage à travers le temps. Alors les petites photos noir et blancs allaient devenir des guides précieux, des intercesseurs entre la vérité de moments perdus et l'avidité réceptacle de la toile blanche.

3 INCERTITUDES

D'Algérie, Anne et moi avions ramené un chien, trouvé dans le désert, sans doute perdu par quelque routard descendant vers le sud. Une sorte de berger belge au poil noir et feu, plutôt beau, malin et affectueux, mais très indépendant. Il avait été habitué aux grands espaces et notre deux pièces de la rue Montgolfier (face aux Arts et Métiers) le rendait neurasthénique. Quand je me mettais à ma planche à dessin pour travailler, je sentais au bout d'un quart d'heure une patte griffue qui se posait délicatement sur mon bras, et je ne savais résister à ce regard insouten-

able que prennent la plupart des chiens pour supplier leur maître. Nous allions alors faire un tour dans les rues voisines, et j'en profitais pour remettre quelques pièces dans le parcmètre, car nous avions gardé cette 4L fourgonnette acquise en remplacement de l'antique 403. Ce petit tour se répétait à peu près tous les deux heures, le délai prescrit par le parcmètre équivalant sensiblement au répit accordé par le chien.

Notre inscription en urbanisme à Vincennes (les locaux de Paris VIII étaient alors encore dans le bois) procura au chien et à nous un regain de liberté. Nous garions la 4L gratuitement le long d'une allée, et Dick (c'est ainsi que nous l'avions appelé) allait rejoindre sur le campus d'autres toutous estudiantins. Il s'était fait une bonne amie de la grosse dame qui vendait des sandwiches, et gagnait généralement sans difficulté sa tranche de jambon. De temps à autre il faisait irruption dans la salle de cours où nous nous trouvions. Un chuuut appuyé et une bonne caresse suffisaient pour qu'il reparte gambader ailleurs. Chaque soir, lorsque les cours finissaient, il n'était pas difficile de le récupérer : il nous attendait sagement couché près de la 4L (durant toute cette année 1979, il ne s'est

jamais trompé de voiture). Dix ans après 68, la fac de Vincennes avait encore ce charme empreint de liberté qui avait caractérisé le rêve mi-révolutionnaire, mi baba-cool des années 70 : locaux déglingués, tagués, et enfumés, mais enchâssés dans une nature chaleureuse où tous pouvaient trouver un coin d'herbe pour s'asseoir et discuter au soleil. Je suis retourné à l'institut d'urbanisme de Paris VIII six ans plus tard, dans les infectes locaux de Saint-Denis, et j'ai eu le sentiment qu'une page de l'histoire était définitivement tournée. Pourtant, les professeurs étaient toujours à peu près les mêmes ; ceux que j'aimais, Françoise Choay, Stéphane Yérassimos, Patrick Jarreau ; et ceux que je n'aimais pas, Pierre Merlin, François Ascher...

Françoise Choay est la seule de ces personnes avec qui j'ai gardé un contact, jusqu'à aujourd'hui. J'aime en elle la vaste culture, la passion et la liberté d'esprit, et sans doute surtout ce regard critique vis à vis du progressisme, d'autant plus louable qu'il vient d'une fervente admiratrice de Jean Prouvé et de le Corbusier. Il faut dire aussi qu'elle m'a fait l'honneur de s'intéresser à mes dessins de

villes imaginaires et à mes réflexions sporadiques sur l'esthétique du paysage urbain. Je l'en remercie, même si tout cela n'a en fin de compte débouché sur rien de très concret. La concurrence féroce qui règne dans le milieu des enseignants en architecture, l'esprit de clan, ou de chapelle, dont font preuve ceux qui y ont acquis de l'influence, ma marginalité aussi par rapport aux doctrines dominantes, mon isolement au fin fond du Saint-Émilienais depuis 1980, tout cela a fait que je suis resté une force d'appoint de l'enseignement et de la recherche, exclu du confort matériel et mental que peut procurer le statut de titulaire. C'est donc l'agence que j'ai créé avec Anne à Libourne qui a finalement pris le dessus dans le découpage de mes activités.

Anne avait accouché de Christine en décembre 1979, et c'est à ce moment que nous avons fait le choix de quitter Paris pour une belle grange de pierre près de Saint-Émilien. Beaucoup de temps consacré à la réparer, à préparer le nid pour nos deux petites filles. Un peu de temps évidemment pour gagner l'indispensable pain quotidien, au Conseil d'Architecture de la Gironde, mais le mini-

mum. J'entrais à pas feutrés dans la carrière d'architecte, rêvant toujours d'articuler ensemble architecture et peinture, avec une nette prédilection pour cette dernière activité. La campagne est le lieu idéal pour rêver la ville : aussi je me lançais pendant plusieurs années dans un travail d'aquarelle minutieux, tentant de concevoir au gré de la plume et du pinceau, des villes imaginaires que je voulais belles, énigmatiques, et d'une certaine façon hors du temps. Je les ai appelées Citadelles d'Erewhon, et cet anagramme, emprunté à Samuel Butler, est aujourd'hui encore le nom de mon agence d'architecture. Mais voici



comment je les présentai lors d'une exposition informelle organisée dans le hall de la D.A.T.A.R. en 1989, par mon amie Priscilla :

“ Symbolisant tout ce qui doit persister malgré l'écoulement du temps, la Ville est un sphinx qui sait garder ses énigmes. Elle vit de la sève cachée qui irrigue l'inconscient collectif de l'humanité; et toute beauté ne pourra lui venir que de sa profondeur, de son épaisseur temporelle.

La ville est souvent le siège du phénomène que C.G. JUNG appelle la «synchronicité» (1). Elle réunit les édifices, les noms, et les légendes, en un ensemble dont la puissance signifiante doit moins à l'évidence d'une organisation logique ou d'une séquence chronologique, qu'à une mystérieuse convergence qui soude les éléments disparates, comme si une connivence existait entre eux en dehors du temps. Et si cette connivence fait défaut, l'espace urbain semble prosaïque et banal.

La morphologie urbaine trouve sa cohérence dans une consolidation de formes archétypales. Elle est le résultat d'un processus de décantation qui s'opérait jadis naturellement : la ville trouvait en elle-même la capacité de détourner ou de transformer les réalisations trop encombrantes. Mais ce processus aujourd'hui ne s'amorce plus seul, et si l'on veut s'épargner de trop longs temps de latence, pendant lesquels tout l'espace se délite, il faut porter plus d'attention au genius loci; il faut approfondir le regard, scruter le paysage par delà la banale évidence historique de ses strates.

C'est un peu ce que faisaient les agrimensores romains qui, avant de tracer au sol les lignes de partage de la future cité,

savaient déchiffrer les signes auguraux inscrits dans le ciel. A leur exemple, les urbanistes et architectes contemporains devraient s'efforcer, avant d'établir leurs projets, d'interroger cette mystérieuse signification cachée au fond des rues et des places de nos villes, et qui transcende tous les systèmes de causalité.

Mais l'esprit rationnel moderne ne sait plus comment s'y prendre ; nous n'admettons pas facilement l'existence de cette réalité «imaginale»(2), a-causale et a-temporelle, qui imprime ses signes, parfois inquiétants, à travers l'espace et dans la matière de nos villes. Les religions polynésiennes nommaient cette puissance surnaturelle des lieux «mana», les anciens Grecs disaient «thambos» ; et la psychanalyse a inventé «l'unheimlich»(inquiétante étrangeté).

Les physiciens quantiques se trouvent également confrontés à des phénomènes où éclatent les relations a-causales, et l'incompréhensible influence du global sur le local : D. Bohm (3) parle d'un «ordre impliqué» sous-jacent au réel, par opposition à son «ordre déployé» qui, lui, correspond à notre perception quotidienne des enchaînements de causes et d'effets. D'autres physiciens, pour expliquer les phénomènes «synchronistiques» auxquels les confronte le monde particulaire, remettent en question la notion même d'irréversibilité du temps (O. Costa de Beauregard); d'autres encore se tournent très sérieusement vers la métaphysique du taoïsme (F. Capra).

Tout cela n'empêche pas la pensée scientifique officielle de regimber ; elle n'aime pas beaucoup s'écarter du cartésianisme confortable pour s'aventurer dans ce domaine trouble du «numineux»(4), marqué par l'archaïsme et les superstitions, et jugé tout juste bon à alimenter l'inspiration littéraire, ou la fantaisie des artistes.

Mais l'impulsion est donnée et les frontières entre les phénomènes physiques, biologiques, et psychiques iront, je crois, en s'amenuisant ; la réalité est beaucoup plus complexe et intriquée que les bons esprits un peu myopes n'avaient voulu (ou pu) l'imaginer.

Il faut, dans la conception et la transformation des espaces urbains, porter attention à ces phénomènes non rationnels de synchronicité. Dans l'antiquité, l'apanage en revenait aux hauts fonctionnaires, détenteurs des savoirs technique, magique, et religieux. Cette attention peut s'exercer dans la société moderne à travers la fonction artistique. L'homme de l'art a conservé le privilège de l'inspiration pour légitimer ses choix. C'est le dernier avatar de la vieille faculté magique qui permettait d'entrer en contact avec le surnaturel.

Cependant la pratique artistique a aujourd'hui bien changé. Elle existe très peu (ou très mal) chez les urbanistes, et elle est exercée avec trop de désinvolture par les architectes.

La pertinence du travail artistique n'est plus évidente pour personne. La réflexion esthétique contemporaine, caractérisée par un maniérisme intellectuel sophistiqué, a fait perdre de vue la fonction première et invariante de l'art ; ce n'est pas un jeu savant pour snobs, ni l'affirmation d'un engagement ou d'une révolte, pas plus qu'une pratique réservée à de grands virtuoses. L'artiste a au contraire une tâche simple à accomplir, une tâche vieille comme le monde : elle consiste, pour chaque acte de création, à marier le jugement rationnel et l'intuition. Celle-ci permet de capter des correspondances analogiques profondes, d'entrer en contact avec le monde imaginal. Elle n'est

rien d'autre qu'une forme de l'«aperception synchronistique», et je la crois essentielle à la réussite de toute réalisation. On se méprend lorsqu'on renvoie dos à dos la conception rationnelle et l'expression artistique, jugée subjective et capricieuse, à moins qu'elle ne soit géniale. Si l'art va au-delà de la stricte objectivité, ce n'est pas par fantaisie : c'est parce que le réel lui-même va au-delà. Il n'y a pas contradiction entre la pensée rationnelle et la magie de l'inspiration ; elles se nourrissent l'une l'autre. Souvenons-nous que les philosophes grecs, inventeurs de la pensée dialectique et précurseurs du rationalisme, n'en vénéraient pas moins de façon absolue l'oracle de Delphes.

Alors, pour faire progresser la ville, la rêverie de l'artiste, surtout s'il est un peintre figuratif, constitue un enrichissement indispensable à l'activité pragmatique de l'urbaniste. Il suffit pour s'en convaincre, de considérer l'intense échange entre peinture et architecture qui a eu lieu à Florence, Urbino, ou Venise, à la fin du quattrocento, et l'enrichissement qui en a résulté pour ces villes.

Les paysages urbains que je présente dans cette exposition cherchent à rouvrir un dialogue entre peinture, architecture, et ville. Ce sont des compositions oniriques libérées de tout souci de réalisme, mais elles tentent cependant de développer la charge magique de lieux réels : Rome, Santorin, ou Bordeaux. Les souvenirs se mélangent aux signes prémonitoires d'évolutions futures. Dans les plis de leur géométrie fractale, des architectures traditionnelles du monde entier se rencontrent et se métissent, dans l'espoir d'échapper au laminage du standard occidental comme à l'embaumement patrimonial.

Cessons de croire que poésie et efficacité s'excluent ; qu'arts traditionnels et progrès sont antithétiques. L'intransigeance des formes contemporaines provient d'un archaïsme de l'esprit. Gageons que l'épisode du radicalisme moderne restera une simple étape sur le chemin de l'humanité ; un détour conjoncturel de notre histoire récente ”.

(1) cf. C.G. JUNG «Synchronicité et Paracelsica» trad. fr. 1988, Albin Michel. Jung y définit ainsi la synchronicité :»La coïncidence signifiante, la liaison transversale entre des événements (qui) ne peut être expliquée par la causalité ; le lien réside dans la similitude du sens des événements parallèles...»

(2) L'«imaginal» est ce substrat transcendant et objectif de l'imagination, fait «d'images-archétypes» (cf. H. CORBIN, «Corps spirituel et terre céleste», Paris, 1958).

(3) cf. D. BOHM «Wholeness and the Implicate Order», London 1980.

(4) Le concept de «numineux», forgé par R. OTTO (1917), désigne le «mystère du Tout-Autre» qui à la fois effraie l'homme et le fascine.

Je pensais alors que la peinture figurative pouvait retrouver un souffle nouveau en servant l'architecture et la ville. A mon sens (mais suis-je si seul à penser cela ?) la peinture, pendant la seconde moitié du XXe siècle, s'est effondrée dans le gouffre béant des arts plastiques, réduit par des dérives sémantiques hallucinantes à cet espèce de grand bazar déglingué où tout semble possible, sauf le beau et le rêve. La merde d'artiste de Manzoni en est pour moi une sorte de paradigme.

Il est dommage que le jeu intellectuel sophistiqué des critiques d'art soit devenu la seule caution de toute

pratique artistique, et que plus personne ne se pose la question simple de la fonction fondamentale de l'art dans sa relation à l'imaginaire, dans sa faculté à faire entrer le mystère et la profondeur dans la vie quotidienne de chacun. N'a-t-il pas pour mission première de sortir les choses ordinaires de leur banalité, de les tirer du prosaïsme qui tend à nous enfermer dans une vision trop étriquée du réel ?

Ainsi, par exemple, c'est l'art qui doit permettre aux objets usuels d'échapper à une stricte fonctionnalité, en évoquant d'autres contextes d'utilisation dont on pourra se rapprocher par l'imaginaire ; le moindre ustensile est susceptible alors de prendre une valeur mythique.

Le plaisir esthétique est un plaisir de l'esprit où l'imagination joue un rôle prépondérant. Il repose sur une aperception au second degré des événements, sur un regard toujours aiguisé par la distance poétique. C'est un plaisir obligatoirement dissocié de la jouissance directe des choses dans leur efficacité première. La valeur artistique n'est réductible ni à la valeur d'usage, ni à la valeur de prestige, qui ont toutes deux rapport au pouvoir réel

que procurent les objets ; le plaisir artistique est au-delà de la trivialité du pouvoir : comme l'affirmait Kant, l'art est bien une finalité sans fin.

Mettre de l'art dans les choses, ce n'est pas augmenter la prise qu'elles nous donnent sur le réel, c'est leur conférer une profondeur qui en fait des outils d'enchantement du quotidien, des émissaires de la poésie du monde. Mais dans nos sociétés dissociées, l'art a tendance à quitter les espaces banals de la quotidienneté et objets utiles qui nous entourent, pour se circonscrire en des lieux ou des objets spécialisés. Il se sépare alors de l'espace et du temps réels pour se situer dans un espace et un temps analogues, ceux de la représentation pure : la surface d'un tableau, l'écran d'un cinéma, la scène d'un théâtre, ou encore les pages d'un livre, où se déploient progressivement roman et poésie, à travers la médiation des mots. Dans ces espaces imaginaires, l'effet esthétique est plus concentré, plus focalisé, il sait capter entièrement notre attention, dans un temps suspendu où l'on oublie tout ce qui est resté dans l'espace réel. Le noir et le silence de la salle de spectacle nous aident à faire ce saut de l'espace réel à l'espace fictif.

Mais l'art ne devrait pas être confiné dans ces lieux – salles d'exposition, salles de spectacle - où l'espace lui est tout entier dédié ; cela est le signe d'une société répressive et policée, dans laquelle le rêve et la créativité sont bannis du quotidien. Au contraire la société devrait faciliter plus qu'elle ne le fait les interférences entre l'espace de représentation (espace de l'imaginaire), et l'espace quotidien, au lieu de laisser les panneaux publicitaires occuper le terrain ; Ainsi, pour le plus grand nombre puisse en profiter, les sculptures doivent prendre part au paysage des jardins, les fresques (et pas simplement les tags) au décors architecturaux, les tableaux (et pas simplement les reproductions) devenir un ornement de l'espace intérieur des maisons ; les grands airs d'opéra doivent à nouveau résonner dans les cours d'immeubles, et les chansonnettes reflleurir au coin des rues, sans être réduites à un indigeste instrument de mendicité.

L'art est poésie, et la poésie devrait avoir sa place à tout moment dans la vie de tous. Bien sûr les degrés de l'œuvre artistique et du plaisir qu'elle procure peuvent être différents ; et on peut à juste titre distinguer entre des formes d'art plus ou moins élaborées. Pensons par exem-

ple à la différence entre ce qu'il est convenu d'appeler un film d'auteur et un film de divertissement : celui-ci, s'il est réussi, est pourtant bien une œuvre d'art ; il parle à l'imaginaire, captive par son action rapide et riche en rebondissements et en suspens, il séduit par le jeu de ses acteurs, par ses décors grandioses, et sa musique prégnante ; celui-là, généralement plus lent, a un rythme minutieusement ciselé, comme celui d'un poème, il émerveille sans qu'on sache facilement pourquoi. Le plaisir qu'on en ressent est pour cela moins superficiel que dans le film de divertissement. On savoure son raffinement pendant la projection même, alors que dans l'autre film, l'attention est totalement confisquée par l'action et le pathétique, et ne peut se porter sur la qualité intrinsèque de la mise en scène. Tous deux peuvent être de bons films, mais leur degré d'expression artistique est différent. Le premier s'évertue à donner l'illusion d'une réalité sensationnelle, le second déforme, transpose, stylise, de façon à évoquer et marier ensemble, dans l'espace imaginaire, de multiples facettes du réel.

En peinture, on peut trouver le même type de différence entre les grands tableaux d'histoire d'un Le Brun

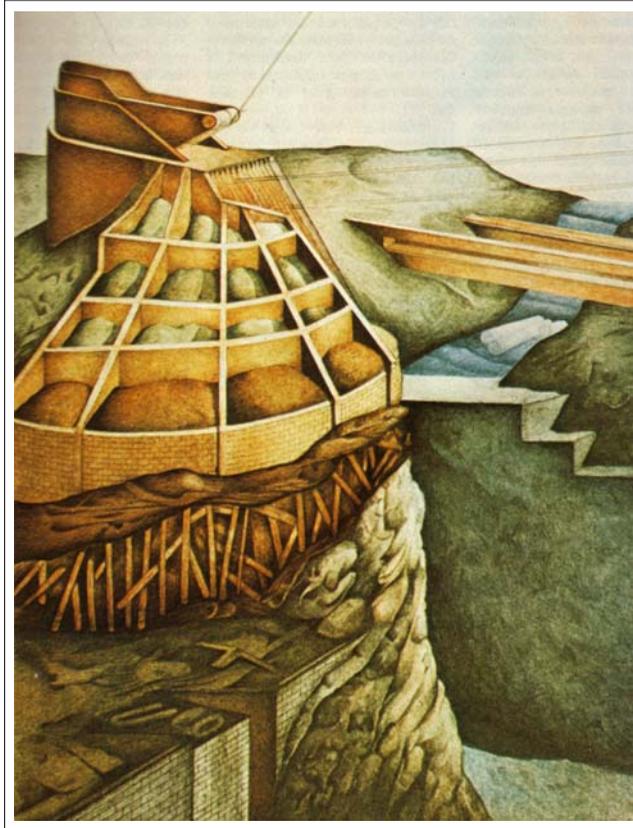
ou d'un Le Lorrain, et les toiles sobres et complexes d'un Rembrandt, d'un Goya, ou d'un Vermeer. D'un côté grande mise en scène, batailles, nobles frontons, couchés de soleil ; de l'autre, profondeur psychologique, émotion contenue, infini douceur de la lumière, évocations poétiques et mystérieuses. Le miroir magique de l'espace pictural figuratif peut rester clair et machinal, il peut aussi se troubler et se déformer pour prendre de la profondeur, au risque de se briser.

En distordant excessivement la chaîne naturelle des évocations et du plaisir esthétique que procure l'espace pictural, ou en la niant tout simplement, l'art abstrait et ses formes conceptuelles dérivées – toujours liées à un métalangage artistique – ont brisé le miroir. L'œuvre alors n'est plus rien en elle-même, elle substitue à ce qui aurait dû être sa propre densité artistique, celle de son processus de création. Elle n'est plus qu'une médiation, un objet magique qui permet aux initiés de jouir de la force esthétique d'une démarche créatrice particulière. C'est pourquoi il est devenu indispensable, dans cet art *dé-fi-guré*, que l'auteur de l'œuvre soit connu, et également le

contexte de la création (l'auteur fait parfois lui-même l'exégèse de sa production). L'œuvre d'art (rebaptisée installation) n'engendre plus la rêverie ni le plaisir du décalage imaginaire, mais glorifie la fonction artistique dans sa généralité, en tant que manifestation sociale qualifiante dont le produit artistique est la trace ; sa découverte et sa reconnaissance semblent suffire à élever l'amateur au-dessus du réel banal. Mais s'agit-il encore vraiment d'un plaisir esthétique ? Admirer un artiste pour ce qu'il représente dans l'opinion des critiques, pour la position importante que lui confèrent les médias, cela revient à admirer un fait social bien réel et non plus ressentir un contenu poétique. Et tout cela est très loin de la fonction artistique bien spécifique dont on a vu qu'elle était une "finalité sans fin, un écart vers l' "ailleurs" appliqué au réel pour le rendre plus doux, plus fou, plus irrationnel... en un mot plus humain.

Les blagues de plus ou moins bon goût auxquelles nous a habitué l'art récent pourraient faire penser que ce qui compte est l'humour, et qu'en définitive, l'activité artistique n'est qu'un jeu. Mais le jeu n'a rien à voir avec l'art, parce que, sous couvert d'imaginaire, il ne fait que

mettre en œuvre des stratégies de contrôle du réel. Il est un apprentissage social inscrit à l'intérieur d'un contexte imaginaire, alors que l'art est un apprentissage de l'imaginaire inscrit dans un contexte social. Dans le jeu, l'imaginaire n'est que le vêtement qui habille une activité par laquelle se mettent en place toutes les armes du combat social réel ; ce qui est sérieux n'est pas la finalité affichée, mais celle qui se cache derrière l'exercice en lui-même. Ce qui est sérieux, par contre, dans l'art, c'est la spontanéité et la profondeur imaginaire de l'expression. Le joueur calcule et prémédite, tandis que l'artiste tâtonne et cherche à suivre l'invisible. Pour le joueur, le cadre imaginaire est donné à l'avance, il est un préalable ; pour l'artiste il est une quête, le terme de ses efforts. C'est pourquoi, à mon sens, je le répète, l'activité ludique et l'activité artistique s'opposent radicalement. Et l'art contemporain, parce qu'il est avide de jeu et d'expérimentations, s'éloigne de plus en plus de ce qui me semble être l'art véritable, avide de rêve parce qu'il connaît le sérieux de la rêverie.



En 1984, Jean Dethier avait organisé à Beaubourg une grande exposition intitulée “ IMAGES ET IMAGINAIRES D’ARCHITECTURE ” (comme d’habitude, je m’y étais pris trop tard pour y participer). On y voyait

entre autre le foisonnement des dessins-manifestes des architectes porteurs de la critique postmoderne : compositions énigmatiques de Massimo Scolari et de Rita Wolff, paysages urbains à l'antique de Léon Krier, mises en scène humoristiques de Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, croquis métaphysiques d'Aldo Rossi... Hélas le rêve postmoderne s'abîma dans ses réalisations concrètes : Ricardo Boffil devint trop grandiloquent, les frères Krier trop pasticheurs, les tenants de l'architecture urbaine, confrontés au principe de réalité, se montrèrent en général trop frileux. Et tout cela fut finalement balayé par le ras de marée hyper-technologique porté par la nouvelle expression des images de synthèse.

Le mythe de la modernité en architecture avait la vie plus dure que ne l'avaient supposé les admirateurs de Hassan Fathy, gauchistes soixante-huitards ou postsoixante-huitards, branchés ethnologie structuraliste, écologie, ou sociologie urbaine. Même les esprits critiques les mieux aiguisés, comme Bernard Huet, gardaient au fond du cœur une admiration excessive pour les maîtres de l'architecture moderne ; le rejet des grands ensembles conçus sur les principes de la charte d'Athènes, le retour à l'ur-

banité, à l'histoire, et aux valeurs fondamentales de la ville traditionnelle, n'effaçait pas le prestige des personnalités d'avant-garde qui avaient marqué le siècle. Mies van der Rohe, Le Corbusier, ou Alvar Aalto...

J'enseigne depuis dix-sept ans à l'école d'architecture et de paysage de Bordeaux, et j'ai fait les frais de cette idéologie moraliste et vindicative qui anime la majeure partie de mes confrères, tous sûrs que leur mission d'enseignant est d'inculquer aux étudiants les valeurs de la sacro-sainte " modernité ", portées par les grandes figures de l'architecture du XXe siècle... Tant de certitudes et tant de conformisme m'affligent. Que reste-t-il de l'esprit critique, de la curiosité historique et ethnologique qui animaient les architectes dans les années 70 ?

J'ai de plus en plus le sentiment d'être irrémédiablement anachronique. Me suis-je donc à ce point trompé dans mes choix et mes analyses, qu'aucun de mes contemporains, en tout cas parmi les architectes, ne semblent les partager ? Est-ce une affaire de culture de classe ? Peut-être (je suis fils de parents comédiens, l'un — mon

père — de milieu ouvrier et l'autre — ma mère — d'origine petite-bourgeoise). Ou bien ce décalage n'est-il que momentané ? Je me plais à l'espérer, et prêche pour une conception de la modernité radicalement opposée à celle qui a cours depuis cinquante ans et que j'appelle la *vulgate* moderne. Être moderne, a signifié principalement, depuis plus d'un siècle, participer à une profonde et rapide mutation du monde ; adopter une posture de rupture radicale avec l'ancien ordre des choses, pour tendre vers un avenir meilleur. Dominer la nature et l'exploiter au profit une société humaine survalorisée. Avec comme corollaires une fascination pour la vitesse, la technologie, l'hypercontemporanéité, et une remise en question permanente des repères. C'est l'histoire des avant-gardes et du Mouvement Moderne.

Mais en ce début de XXI^e siècle, je crois qu'un renversement de sens est en train de s'amorcer : les signes les plus visibles en sont la montée en puissance de la conscience écologique, le rejet grandissant des forces uniformisantes de la mondialisation, ou encore l'émergence de la notion de développement durable. La pensée mod-

erne s'ouvre - ou se rouvre - à l'étendue du monde et du temps, aux évolutions lentes, à la diversité, à la synergie entre plusieurs strates du développement. A la modernité sprinteuse, nez dans le guidon, sommaire dans ses raisonnements, s'opposera de plus en plus une modernité qui prendra le temps de la connaissance, qui réinterprètera ses déplacements par rapport à un voyage au long cours, qui cherchera une forme de ré-adéquation distanciée à la nature. Ré-enracinement dans l'épaisseur temporelle retrouvée ; modernité de la concordance des temps. Après la grande fièvre de la culture de l'artificiel (conçue comme procès de libération de la nature), apparaîtra une culture qui cherchera au contraire à réinscrire ses produits dans le métabolisme général de la nature (culture naturalisée, ou naturalisable) ; donc nouvelle alliance culture/nature.

L'imaginaire collectif, et en particulier celui des architectes, s'imprènera peu à peu de cette modernité ré-enracinée dans le temps, dans la nature, et dans la pluralité culturelle. Mais les premiers pas sont difficiles et, après l'échec de la post-modernité, une nouvelle poétique reste sans doute à naître.

J'aurais aimé participer à l'émergence de cette nouvelle poétique, et contribuer à débroussailler les sentiers théoriques qui la sous-tendent. Mais la réalité est tout autre. Comme beaucoup de mes contemporains, je suis pris dans l'engrenage avilissant de mon activité professionnelle. Je cours toute la semaine, tiraillé entre les multiples tâches d'une petite agence d'urbanisme et d'architecture confrontée aux exigences de productivité, interdit de recherche par manque de temps et de crédits, souvent incapable de dégager ne serait-ce qu'une heure ou deux pour lire... Et le soir, plus assez d'énergie : les yeux se ferment après les premières lignes parcourues.

Quand je rentre dans cette merveilleuse grange perdue au milieu des vignes et des bois, je me recroqueville, je me sais victime de l'isolement rural. C'est pourtant bien là que j'aime vivre, au contact de la nature, en relation directe avec ce monde de la longue durée, où chaque matin illumine un paysage d'une beauté somptueuse, toujours le même et pourtant toujours différent. Il y a quelque chose de fantastique à voir ces arbres et ces buissons que l'on connaît bien, qui ne bougent pas,

ou si peu sous le souffle des brises, émettre tant de notes variées en fonction du soleil, des nuages, de l'heure, de la saison, de la température, de l'humidité, du vent, des oiseaux, des insectes...

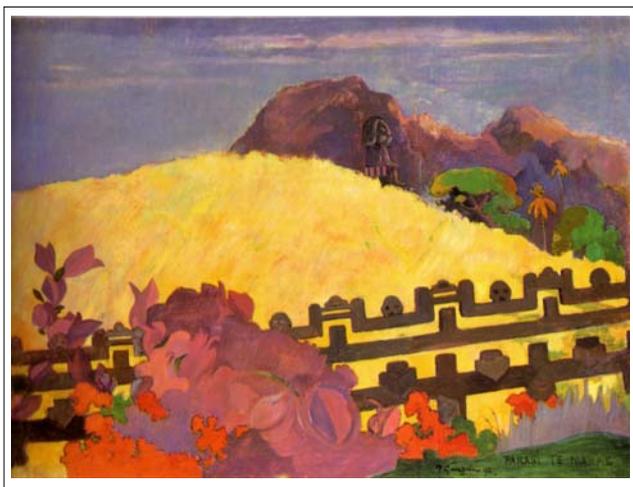
Les peintres impressionnistes ont bien sûr saisi cela, et se sont lancé à corps perdu dans la restitution de ces instants fugaces, de cette subtile variabilité du même, de ces frémissements parfois imperceptibles des êtres naturels, mais qui sont sans doute la clef de la véritable beauté. Ils l'ont parfois vécu sur le mode du combat contre les éléments, comme Monet à Belle-Île, descendu avec une corde dans les rochers aigus pour être au plus près de l'écume, au contact de la matière bouillonnante, à l'instant où elle se brise, où elle se pulvérise et irise l'air gris d'un camaïeu de turquoises. Ils l'ont aussi chanté sur le mode de la profonde amitié, comme Cézanne et sa chère montagne Sainte-Victoire, vieille amie devenue diaphane à force d'être admirée. Pour eux, représenter toujours le même endroit est la meilleure garantie de faire toujours un tableau différent, de comprendre l'altérité originelle qui nous entraîne, ainsi que tous les êtres, d'une rive à l'autre de la vie. Gauguin n'est pas un peintre voyageur ; il suit ce

mouvement naturel dont parle Aristote, et qui est l'inverse d'un voyage parce qu'il consiste au contraire à se mouvoir pour retrouver sa place originelle perdue : le lourd retourne avec le lourd, le léger avec le léger, et l'homme au regard sauvage auprès de ceux qui ne connaissent que le soleil, la mer, les coquillages, et le vent.

Parahi te Marae, Upaupa ; paysages tour à tour écrasés par la lumière et par l'obscurité. Ici lueur rougeoyante d'un feu de bois dans la nuit, suggérant la chaleur



sensuelle de rapprochements intimes ; là éblouissement d'un champ vide sous le soleil, assénant les harmonies du paysage comme autant de vérités éternelles. Ici ondulation de la flamme et trémulation trouble du bassin des femmes,



là géométrie pure de l'enceinte sacrée, et fixité radieuse des couleurs et du dieu. Comment mieux dire l'essence du jour et celle de la nuit ? Gauguin est un peintre totémique ; sa sauvagerie capte la chaleur des êtres surnaturels qui hantent le réel. Dans la pensée totémique primitive, toute forme est avant tout figure expressive. Elle entre en réso-

nance avec l'entité ou la puissance dont elle possède la marque. Toute la peinture de Gauguin : formes stylisées, symphonie des couleurs, corps empâtés encore goures, à peine sortis de leur matrice d'argile, toute cette peinture résonne d'un bout à l'autre du galop des esprits. Ses toiles mal dégrossies attirent et captent les forces invisibles mieux que ne le feraient des dessins plus raffinés, des couleurs plus policées. Mais est-ce vraiment lui qui a capté les puissances magiques d'un âge d'or révolu ? Ou bien n'est-ce pas plutôt elles qui l'ont trouvé en Bretagne, et attiré vers leur dernier refuge, dans cet improbable paradis pacifique ?

Pour ma part, je ne sais quelles forces obscures, intérieures ou extérieures, m'ont attiré il y a vingt-quatre années en ce luxuriant désert de vignes, à égale distance (7 km) de deux haut-lieux de l'imaginaire français : la demeure de Michel de Montaigne et le village de Saint-Emilion. Est-ce un exil, ou est-ce la pierre angulaire de ma mince existence ? A l'écart de tous, ignoré et ignorant, j'ai tenté d'échafauder, par bribes, dans les interstices laissés entre ma vie familiale et une activité professionnelle de

plus en plus envahissante, ce qui aurait pu (et pourrait encore peut-être) devenir une œuvre. Mais pourquoi une œuvre ? Par orgueil personnel ? par peur de l'oubli ? Par désir de reconnaissance ? Ou par simple besoin intérieur ? Plaisir de l'accumulation des toiles, de l'empilement des feuillets et des fichiers informatiques, désir de voir naître de soi des fleurs insoupçonnées, cri d'amour lancé à travers l'espace et le temps, adressé à tout le monde et à personne, façon de donner de l'épaisseur au réel trop fluide qui coule entre nos mains sans qu'on puisse en rien retenir... création d'un monde à part, protégé, où tous les rêves peuvent prendre forme, où l'harmonie miroite à la surface des couleurs et des mots, reflétant ou brouillant la pensée, sous l'effet du vent capricieux des idées.

Gilles Chambon 1995-2004

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Georges Rouault, «La fuite en Egypte», 1945, collection particulière.....	7
Joachim Patinir, «Le repos pendant la fuite en Egypte», Staatliches Museen, Berlin.....	11
Jérôme Bosch, «Le jardin des délices», Musée du Prado, Madrid.....	20, 26
Jacobello del Fiore, «Adoration des Mages», début XVe s., Musée de Stockholm.....	36
Domenico Ghirlandajo, «l'Epiphanie au sarcophage de Fulvius Augur», Santa Trinita, Florence.....	37
Fra Angelico et Fra Filippo Lippi, «Adoration des Mages», tondo du palais Pitti, Florence..	38
Gilles Chambon, «Phira», 1970, collection particulière.....	46
Gilles Chambon, planche originale pour projet de BD «les Mille nuits et une nuit».....	60
Frederick Arthur Bridgman, «l'après-midi, Alger» anc. Mathaf Gallery, Londres.....	70
Hassan Fathy, Gourna, plan d'essai avec représentation d'animaux et d'arbres. in «Construire avec le peuple», Paris, 1970...	77
Giorgio de Chirico, «Mystère et mélancolie	

d'une rue», 1914, New York, collection particulière.....	95
Gilles Chambon, «L'arche», 1983, collection de l'auteur.....	113
Massimo Scolari, «Cantiere Alpino», 1977...	126
Paul Gauguin, «Upaupa», 1891, Israel Museum, Jérusalem.....	133
Paul Gauguin, «Parahi te te Marae», 1892, Philadelphia Museum of Art.....	134

TABLE

1 - DÉPAYSEMENT.....	5
2 - MAGHREB.....	69
3 - INCERTITUDES.....	113
Table des illustrations.....	141