

Esthétique de la ville
Visibilité de l'architecture
Présence du corps

Thèmes généraux

Notre intérêt singulier pour l'architecture et la ville dans leur mode de liaison réelle, symbolique et imaginaire avec le corps humain veut orienter sur le fond la recherche et l'enseignement dans le cadre universitaire. La mise au jour de l'architecture et de son territoire d'inscription principal dans leurs liens avec le corps doit en outre favoriser l'émergence d'une connaissance de ces domaines ouverte à d'autres disciplines : psychanalyse, socio-anthropologie, philosophie / esthétique, histoire. Précisément parce que l'analyse de l'architecture et du corps dans la richesse de leurs correspondances mêmes permet de *transversaliser* les domaines des sciences humaines et sociales, la recherche et l'enseignement sauront mettre en relief cette concomitance qui fait le fonds de nos thèses. À la suite de Merleau-Ponty, nous définirons ainsi l'ensemble de ces liens comme « chiasme ». Sans toutefois vouloir procéder à un inventaire de ces multiples correspondances, nous chercherons à en dégager et analyser les moments forts, les noyaux durs, les structures pérennes.

À partir de l'analyse de l'*implication* du corps dans le projet d'architecture, nous nous intéresserons à définir la *crystallisation* d'une symbolique corporelle (de parties du corps ou du corps tout entier) dans l'architecture. Nous analyserons la forte structuration de l'inconscient collectif par la *visualisation unique* (une logique du visuel, un ordre visuel) étayée par la présence du corps. Ce faisant, nous porterons plus particulièrement notre attention sur deux époques pour nous fondamentales : la Renaissance italienne, moment fort où le sta-

tut et la situation du corps dans la représentation picturale est indéfectiblement liée, chez Giotto par exemple, à un cadre architecturé, peint ou réel. Mais le corps intervient aussi directement dans les expériences perspectives et dans les réalisations de Brunelleschi. Notre recherche et notre enseignement voudront également porter sur l'emprise du fonctionnalisme (doctrine et matérialité) dans l'architecture produite depuis le début du ^{xx}e siècle et par l'intériorisation, dans le corps, de cet espace urbanisé et unifié en tant que forme géométrique radicale assignée à une perspective unique, et par la production de la cellule-enveloppe du corps, une forme sociale et surtout politique, qui prend possession de l'espace, le fabrique, et crée son propre temps à l'ère moderne. Les doctrines contemporaines et leurs effets réels et supposés seront également analysées (postmodernisme, déconstruction, théorie du chaos).

Connaître l'architecture par le corps

Qu'est-ce que le corps ? Qu'est-ce que l'architecture ? Où et par quoi sont-ils associés ? Si ces questions sont peut-être celles qui reviennent sans cesse à l'esprit, elles doivent être dépassées par d'autres questions plus essentielles. Quels sont les ressorts d'intérêt des objets de connaissance que sont le « corps » et « l'architecture » ? Comment se manifeste une satisfaction à leur endroit ? Si la faculté de désirer n'est pas la même envers le corps et l'architecture, elle en aiguisé le même sens, en l'occurrence la *vue*. L'intérêt que j'ai pour le corps d'autrui est évident : sa beauté naturelle admise selon des critères culturels, historiques, sociaux... Sauf qu'il faut intégrer désormais le fait, lui-même historique, que l'intérêt ou la reconnaissance de la beauté naturelle du corps a été modifiée (ou manipulée) par la beauté fonctionnelle ou ra-

tionnelle, celle qui s'est développée dans l'esprit de la géométrie, de la proportion, ou bien encore dans la thématique de l'utile. Comment cela se manifeste-t-il pour l'architecture ? Extérieure au domaine de la beauté naturelle, l'architecture peut agir également sur le sens visuel sous le registre de la beauté utile. Rien de comparable, toutefois, entre la beauté d'un édifice comme la cathédrale de Strasbourg ou le campanile de Giotto et les réalisations de Gropius ou de Rem Koolhaas. En architecture, la beauté a son histoire. La beauté d'aujourd'hui relève surtout d'une *esthétique de l'utile et de la performance dominée par l'expérience de l'image*. À tel point que l'on peut reconnaître dans quelque architecture postmoderne les anticipations que la bande dessinée comme art désuet, *anti-intellectuel*, a pu mettre en œuvre. S'il est vrai de dire que « sans souvenir historique, le beau n'existerait pas » (T. W. Adorno) cela ne peut signifier que l'architecture actuelle ne soit elle-même soumise à la critique de ce qu'elle est réellement. Et si l'on regrette de ne plus polémiquer sur les œuvres d'architecture, cela indique qu'elles ont peut-être détruit cette possibilité. On constate souvent, avec amertume, la fin d'un intérêt plastique pour l'architecture, une certaine désillusion que l'on s'explique d'ailleurs assez mal. On sent poindre dans la plupart des projets qu'on nous présente – mais cela remonte à quelques décennies – leur caractère de forme achevée, arrêtée et comme intouchable au moins par l'esprit, par la *critique*. Si la beauté inhérente, adhérente de l'architecture ancienne (principalement grecque) tenait pour l'essentiel d'un amour pérenne pour une géométrie unitaire et la singularité des édifices, elle nous tient toujours aujourd'hui par la mélancolie de *l'unité perdue* de cette géométrie. Plus récemment : à l'amour souvent désuet pour la technique correspond le beau qui se transforme néanmoins en une complai-

sance vis-à-vis du laid. S'est mise ainsi en place, et s'est intégrée dans les consciences, l'idée d'un *beau technique unilatéral* de l'architecture, structure concomitante à celle du corps lui aussi soumis à un nouvel ordre de références qui auront dépassé la seule plastique des proportions. Sans doute assiste-t-on alors à l'apparition d'une *esthétique à dominante technique* associant le corps et l'architecture dotés de paramètres proches dont la *performance* en terme visuel est l'un des ressorts.

Pulsion du corps, rêves éveillés, présence de l'image et émergence de l'architecture

Au cœur de la pulsion qui vient de notre corps, dont le corps est l'origine, et ce qui la définit peut-être avec le plus de précision, se distinguent les *rêves éveillés* qui sont encore connus sous les noms de « prophétie », de « pressentiment » ou encore d'« anticipation ». Les rêves éveillés sont semblables à l'énergie de la pulsion, ce sur quoi ils peuvent prendre leur élan. Mieux encore, les rêves éveillés indiquent un monde ouvert qui aura extériorisé l'intérieur. La conscience de l'individu ne peut rester en l'état, enfouie, arrêtée par le fait quotidien brutal. La conscience dit son existence par cette possibilité d'une issue hors d'elle-même. Les rêves éveillés que Freud considérait comme « matière première de toute production poétique » sont donc à comprendre en tant que créativité utopique, *prélude de l'art*, parce qu'ils mettent en œuvre de nouvelles dimensions non encore connues, ni admises. À partir des rêves éveillés, un nouveau *projet*, non amarré au seul fait, surgit à la conscience de l'homme. Projeter, modeler, maîtriser deviennent une part essentielle de lui-même dans laquelle les rêves éveillés constituent la substance anticipatrice, l'ouverture de *nouvelles fenêtres*. Le possible, ce qui peut advenir, ou encore le « pré-apparaître »

(Ernst Bloch) tenu sous la forme du rêve peut devenir réel au moins dans l'engagement vers une forme humaine. Or, quelle autre réalité que celle initiée par les rêves éveillés dans le régime de l'architecture, et d'abord dans son aspect le plus évident, que celle d'une mise en forme : le *dessin* ?

Dans le processus de mise en œuvre de la forme, et qui se fait par le truchement du dessin, dont le dessin est la forme matricielle immédiate achevée (et en même temps préparatoire à la forme construite), ce sont les multiples images qui émergent, s'épanouissent et rivalisent entre elles, jusqu'à leur « projection » à même la surface du support. De quelle image s'agit-il ? L'image est-elle d'abord cette chose libérée de tout carcan ? Se forme-t-elle si librement au creux de l'inconscient dans un pli ouvert vers le conscient ? Il n'y a pas d'image en soi, flottant dans l'éther épuré, puisque celle-ci est circonscrite dans les bords sans fin de toute la société. Toute image est image mentale de ce que l'on connaît déjà, mais aussi image libre de toute attache ; l'image est déjà image – clôture et ouverture de notre monde, l'empreinte du monde mais aussi une *prise* sur le monde. Serait-on alors bloqué devant cette tautologie ? Non. Car il n'est d'image que fondée sur un socle matériel et mental, réel et imaginaire. Et son fondement vient précisément répondre d'une *dialectique* très particulière : celle du corps et de l'architecture. *Projeter, ce n'est rien d'autre que visualiser*, à savoir appréhender mentalement une surface, tel que le dessin peut le réaliser à partir d'un rien. Projeter, en tant que *cosa mentale*, renvoie ainsi à une mise en œuvre du corps dans l'ordre de la figuration. Et l'architecture en est l'image devenue matérielle, la plus élaborée de toutes. D'où une toute première identification entre corps et architecture.

Histoire

L'histoire de l'architecture n'est pas une histoire pacifique et sans conflits. Elle fut aussi « une *histoire dramatique*, un jeu violent de forces interférentes et contradictoires » (G. C. Argan). L'architecture ne peut se comprendre sans le recours à l'histoire, tout comme l'histoire n'est compréhensible que par l'architecture, elle-même correspondant à une association de diverses disciplines. Comment comprendre, en effet, la peinture siennoise sans avoir compris l'art moderne ? Les œuvres de Picasso ou de Kandinsky ne contiennent-elles pas des éléments de l'art du passé, même si elles l'ont transformé ? Comment analyser les réalisations de Brunelleschi sans ne rien connaître aux ordres grecs et romains puisque elles les ont intégrés en les dépassant ? Où situer le travail de Boffill ou des post-modernes en méconnaissant l'histoire de l'architecture puisque celle-ci tente de prendre appui sur elle, au moins sur ses principaux signes ? De même, est-il possible d'ignorer les passerelles entre architecture et peinture, architecture et théâtre ? Faut-il ignorer que l'architecture est relative sinon assimilable à la dite question urbaine... ? Loin d'être un *champ autonome* fermé ou clos sur lui-même, l'architecture se rattache à de nombreuses expériences, projets, et formes culturelles historiques.

La connaissance de l'architecture (ou l'histoire de l'architecture) est à rattacher, en premier lieu, à un *système culturel unitaire*. La démarche générale de cette connaissance ne se limite cependant pas à reproduire ou à répéter les processus créatifs eux-mêmes. Loin de développer une méthode empirique, ou trop théorique, une des *méthodes* qui permet de replacer les phénomènes artistiques dans le contexte

d'une civilisation est celle de l'histoire. Mais pourquoi, au juste fait-on de l'histoire ? On fait de l'histoire parce qu'on juge nécessaire de conserver (passif) et de transmettre (actif) la *mémoire* des faits artistiques ou autres, mais aussi selon la conviction que le seul moyen de les objectiver et de les expliquer, c'est de les *rendre historiques*. C'est pourquoi l'histoire de l'architecture est une histoire spécifique qui traite d'une série de faits déterminés.

Renaissance : l'architecture en tant qu'expérience du corps ; puissance de la perspective

La découverte de la Renaissance italienne, sa peinture, sa sculpture, et bien sûr son architecture, la dimension urbaine de son histoire, fut décisive. Les conceptions de l'architecture à la Renaissance, et celles du corps se renvoient l'une l'autre. Mieux que cela, avec cette époque, il n'est d'architecture que corporelle comme il n'est de corps que par l'architecture. L'espace est référé à un *ordre du corps*, le corps s'identifie à l'architecture, l'architecture est le prolongement du corps.

Notre intérêt de connaissance s'est d'abord engagé sur la question complexe, parce qu'elle-même historiquement et relativement fondée de la *perspective* corrélativement à la peinture, puis à l'œuvre dans le champ de l'architecture tout entier. Pour ce faire, nous nous sommes appuyé sur une analyse critique de la *genèse* et de la *structure* de la perspective initiée avec la peinture en ce que celle-ci est au fondement de la pratique architecturale moderne (*ars liberalis*). Comprendre la genèse et la structure de la perspective (son origine, sa fin), les débats qui l'ont traversée nous semblent déterminant dans l'intelligibilité même de l'architecture (son origine, ses fins), voire de sa « crise » actuelle. L'architecture est « tra-

vaillée » dans toute sa profondeur historique et matérielle par l'outil « perspective », même s'il devient à son tour peut-être une fin en soi, à l'instar de la fabrication actuelle des images de synthèse et de la mise en place de scènes virtuelles. L'« invention » de la perspective renaissante soumettant l'image à un nouveau cadre a transformé le regard porté vers l'image. À partir de la Renaissance, l'expérience esthétique de l'architecture devient au fur et à mesure une expérience d'image (le post-modernisme en est la version la plus simple) ; une expérience dont le corps est présent comme sujet (l'œil vise) mais s'est éloigné dans une représentation.

À partir de Brunelleschi et de ses expérimentations visuelles (picturales et architecturales), la redécouverte ou l'« invention » de la perspective en tant que nouvel instrument de connaissance de l'espace et de sa réalisation en termes de construction, fixe l'œil au centre du processus de création mis en œuvre ; mais surtout cette révolution visuelle engage le corps en tant que *matrice organique de ce qui est à construire*, et sur lequel, ou à partir duquel, se fondent l'architecture, la ville, et plus généralement l'espace. La perspective, puisqu'elle est ce vecteur d'efficience nouveau, appelée au meilleur devenir crée l'espace à partir d'un point de vue, l'œil, mais de fait à partir du corps, car celui-ci offre les seuls éléments de comparaison, – la comparaison que permettent précisément les rapports de proportions entre les choses, et donc permet une vraie connaissance, cette « connaissance par comparaison » que disait Leon Battista Alberti et qu'assignaient les italiens au mode visuel (« *L'homme mesure de toute chose* »). Or l'homme, rappelons-le nous, est ce qu'il connaît (ou croit connaître) le mieux au monde. C'est là que s'est introduite la question de l'espace construit en tant que *projection* liée au corps. L'étude des Traités d'architecture de la Renaissance

(Alberti, Filarete, Giorgio Martini, pour les plus connus) montre que le corps est *consubstantiellement* lié à la conception de l'espace construit. La ville même est conçue comme un corps avec ses parties et sous-parties, ses centre et périphérie, ses membres... D'où ce lien d'emblée créé sous le régime de la libido entre le concepteur et son objet ; mais ce lien ne s'est-il pas défilé, lorsqu'il s'agit de l'habitation moderne ?

La puissance du temps à la Renaissance

Nous nous sommes intéressé à la peinture italienne et à l'architecture (XIII-XV^e siècles) avec la nette conscience de travailler sur des contenus modernes, sur les valeurs d'actualité qu'ils contiennent objectivement. Giotto ou Brunelleschi sont aussi modernes, et peut-être plus que Le Corbusier. La *valeur d'anticipation* à laquelle leurs noms se rattachent leur confère une présence encore plus forte. Leur présence est historique comme leur histoire est présente (active) dans notre vision de la réalité. Et c'est l'analyse de leurs œuvres qui est porteuse d'interprétations et de refondations théoriques. Certes les conditions de la production de la peinture ne sont plus aujourd'hui les mêmes qu'autrefois. Nous sommes peu intéressé à l'arrière-fond social, au contexte économique, voire politique des œuvres des uns et des autres lorsqu'il s'agit d'art. Y compris de ce que les auteurs auraient pu dire de leurs œuvres. Les réalisations, seules, concentrent notre intérêt. Aussi, au lieu de considérer les œuvres comme de simples reflets (économiques, politiques, sociaux...) d'une société constituée par ailleurs, ces œuvres sont à prendre comme des *projets* à part entière, *l'anticipation* vivante de cette société. La vraie difficulté ne consiste pas à repérer et à percer au jour les liens entre l'art du passé (superstructure) et le contexte social (infrastructure). Se pose une question qui ne

peut être éludée. Que regarde-t-on d'une fresque d'Assise ? Ou plutôt qu'apprécie-t-on qui ne soit plus de l'ordre de la *mimésis* ? Une fois passé l'enchantement de ces lieux-enveloppe à l'instar de Padoue, où, précisément, la peinture nous entoure, l'espace, tout l'espace (réel et peint) nous introduit vers autre chose que le récit imagé d'une histoire (en l'occurrence celle de Saint-François). Alors quoi de ces fragments de murs colorés avec leur cadre peint qui attirent et captent si fort ? Serait-ce seulement l'espace dégagé, ouvert par une perspective éclairante, la mise au jour d'un paysage de charme qui se constitue dans l'illusion reconnue comme telle (toute imitation, selon Platon, est à la fois vraie et fautive, elle *est* et elle *n'est pas*) ? Serait-ce seulement l'intérêt pour cette beauté de la composition et de l'harmonie à laquelle Giotto est parvenue avec une rare rigueur, une première et ultime rigueur ? Par contre, plus intéressant serait de considérer la beauté, ou plutôt une beauté non de la forme parfaite, idéale, parce que conforme à son « concept » (les animaux, les fleurs...), mais la beauté moins directement visible de *la mise en forme* qui tient compte, au même moment, du *processus temporel* à l'œuvre et du corps *dans* l'œuvre. En nous faisant face, les corps peints assignés à un espace d'illusion, sont comme projetés vers nous. Ils le furent sans cesse au cours des siècles vers ceux-là qui auront su les saisir. Or, la puissance principale qui émane de ces fresques – et touche notre attention – est celle du *temps* qui vient à nous, projeté par le truchement des corps représentés, imbibés de ce temps, et soumis à notre propre corps. L'histoire se produit, se réalise avec les corps peints, engagés dans des scènes nouvelles grâce à des cadres eux-mêmes peints, et participant de ce temps devenu *mesure universelle*. Si le temps est inscrit dans les corps peints, il s'en dégage aussi, capté à même la surface de la fresque par le regard nouveau. Fraîchement incorporé,

toujours vivant et presque mobile, et assimilé en tant que concrétion faite homme, le temps n'est déjà plus référé à la seule prime Renaissance qui l'a vu naître. Il est ce qui s'évapore de la surface, s'assimilant à tout regard, et fondant une dimension esthétique universelle. La beauté se convertit dans le temps. Ou plutôt elle se réalise dans la fluidité et la permanence de ce qui ne s'efface pas. L'attrait irrésistible des fresques d'Assise ou de Padoue, comme à Sienne avec les Lorenzetti ou Duccio, tient au temps, à sa capacité d'envelopper les corps figurés et de nous les restituer, ainsi que de nous installer dans des espaces où notre propre corps en absorbe l'*aura*.

Une homologie de structure : le corps et l'architecture

Une question, en termes plus généraux et précis historiquement, doit être posée : sommes-nous sortis de l'espace renaissant (homogène, continu, uniforme), comme d'aucuns – les postmodernes, les tenants du chaos urbain – voudraient le laisser croire ? Autre question posée différemment : vivons-nous dans le même espace, avec le même corps ? La culture héritée pour une part importante de la civilisation de la Renaissance a-t-elle été dépassée ? Au-delà des modes de communication nouveaux, notre rapport à l'espace, le *statut* du corps actuel, nous place-t-il toujours en tant que *sujet* de l'histoire ? Y a-t-il une nouvelle union, l'intrication entre le corps et l'espace qui déplace (peut-être relativise ?) celui-là au profit de celui-ci. Qui domine : l'espace ? le corps ? Sommes-nous sous l'emprise de notre corps ou bien est-ce l'espace, l'architecture même, qui constitue cette enveloppe (la chair ?) qui semble nous envelopper irrésistiblement ?

Envisager de travailler à la question du rapport entre le corps et l'espace

(l'architecture, la ville), s'interroger sur leur association, chercher les liens (réels, symboliques, fantasmatiques) de l'un à / ou l'autre, c'est en fin de compte parler de la même chose. Or ce fut là, pour moi, presque comme une découverte que de constater que le corps et l'architecture, la ville, l'espace, ont toujours exercé à ce point un intérêt que de l'admettre fut d'en comprendre leur réalité commune. Corps et architecture relèvent d'une *structure homologique commune* qui est de l'ordre d'une *dynamique* : projeter, symboliser, représenter. L'architecte-théoricien de la Renaissance italienne Alberti disait dans son principal ouvrage le *De re aedificatoria* que tout individu possède en lui ce besoin de construire, d'édifier, qui serait comme une *pulsion initiale* propre à tout un chacun ? Là serait – au cœur du « couple » corps/architecture qui n'est pas *identité* de l'un à l'autre – cette *forme de structure homologique commune* au corps et à l'espace construit (l'architecture, la ville). Cette *unité dynamique* de la construction entre le corps et l'architecture renvoie à la construction d'une unité possible, d'une *synthèse* dont l'homme et l'architecture sont, à un premier degré, porteurs : s'affranchir de la pesanteur tout en restant appuyé sur le sol ; s'élever au-dessus de la terre ; se tenir droit, tels sont les premiers termes de cette homologie que l'on a dit de structure. Mais l'affaire est aussi d'équilibre, à savoir maintenir et assurer à la forme quelle qu'elle soit, son efficace dans toutes les conditions possible (lutte contre les intempéries naturelles, catastrophes...). L'affirmation essentielle d'une structure-forme-croissante-autoportante commune au corps et à l'architecture définit leur plein épanouissement, ouvrant une perspective assignée pour le corps à la mobilité et pour l'architecture à une immobilité de fait. C'est peut-être là que la question de la forme doit être reposée, à savoir plutôt celle d'une *mise en forme*, le processus même d'une

élaboration structurelle qui est *interne*. Dans l'architecture, cette mise en forme ressortit à une *homologie de projection* du corps. Et dans toute tentative de construire, de mettre en forme, se tiendrait non seulement l'idée d'une *mise en scène* appropriée à la sphère technique, mais aussi celle d'une mise en scène de la corporéité qui aurait pour valeur de relever du seul art encore possible, – le progrès de l'architecture se mesurant en tant qu'art devenu intégralement technique. D'où la fuite en avant dans la plupart des fantasmes de la maison intelligente (domotique) –, robotisée à l'extrême. La maison « intelligente » devant prolonger les sens de l'homme – l'espace intérieur se vidant au profit des murs-peaux contrôlant, eux, les échanges avec l'environnement. Et plus fort encore, lorsqu'à la maison ordinaire seront substitués des habits spéciaux dont les êtres seront revêtus, assurant définitivement les fonctions habituellement dévolues à l'enveloppe de la maison. Ces développements sont à venir, sinon l'avenir – mais les plus fines projections ne se sont-elles pas presque toujours fourvoyées – ; ils conditionnent cependant déjà notre manière de comprendre, de voir, d'entreprendre.

Organisation spatiale des corps

L'espace construit ne peut se comprendre sans les *usages* que l'on en fait. Le corps est là pour les désigner. Or, l'histoire des usages du corps montre un recroquevillement vis-à-vis de l'espace. Dans une immigration intérieure, le corps s'est rabougri dans le logement-foyer moderne, lieu de sécurité, refuge, boîte-étau, creuset de toutes les névroses, même si ce corps va parfois s'étourdir dans la ville en tant que touriste-consommateur. « La rue, dira Walter Benjamin, devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre

ses quatre murs. » Mais de quel corps s'agit-il ? La culture moderne souffre d'une profonde division qui est une perturbation de ses repères dans le corps, et dans l'espace, entre intérieur et extérieur, ainsi qu'entre le corps, l'espace construit. Il s'agit d'une division entre l'expérience subjective et l'expérience matérielle, entre soi et l'espace (l'architecture ou la ville). On sait l'incroyable violence de la ville moderne, l'*organisation* stricte de la vie de tous les jours, le face à face brutal, indépendant de notre volonté, auquel nous participons, un côtoiement presque inhumain entre nous. Avec l'apparition de l'ère moderne, l'urbanisme et l'architecture ont fabriqué des espaces qui refoulent la « menace » du contact social : autoroutes incisant les campagnes et les banlieues, elles-mêmes coupées du centre des villes, villes-dortoirs, stades, centres commerciaux, lieux désincarnés du tourisme de masse, lieux interdits (privés, militaires...), logements-clapier.

À l'extérieur du logement, le corps est exposé dans la crainte de l'autre, et non dans la stimulation de rencontres ; à l'intérieur, dans les logements, le corps (depuis l'avènement de l'ère industrielle) est renvoyé à de médiocres usages dans une typologie qui divise l'espace selon les nouveaux besoins eux-mêmes surgis de la redéfinition de la famille pyramidale antérieurement centrée autour du père, mais aujourd'hui désaxée eu égard à cette figure symbolique en perte de vitesse. L'époque moderne a créé un conflit latent et durable au cœur de l'espace entre l'architecture comme structure aménagée de mise à disposition de l'espace, et ceux qui précisément sont contraints de s'y loger. Le corps est saisi, lui, comme une force de travail et une marchandise aliénées à ce cadre de vie. Finalement si le corps est *socialisé* comme chose dans la production, il l'est aussi dans l'espace. La contradiction, le conflit si l'on veut, entre corps et architecture se situe

dans les usages de l'un envers l'autre : le corps aliéné au travail se ressource dans un lieu lui-même réifié, puisque matériellement aménagé pour le confort du corps à préparer au labeur quotidien, à la violence encore acceptée de la vie.

Le changement qualitatif du temps, le temps urgent, le déclin de l'espace

Que peut-on dire encore des transformations d'ordre spatial qu'aura engagé le système occidental au cours de son développement. De manière générale, on assiste à une *détérioration spatiale* de l'existence dont le manque de *perspective* (dans tous les sens du terme) est – si l'on peut dire – partout présent. La perspective, parce qu'elle est la partie *dialectique* de l'espace en tant qu'expérience liée au temps (elle engage une problématique du sujet et de l'objet), concentre les questions qui se croisent, – précisément celles de l'espace *et* du temps. Que dire de la perspective sinon qu'elle est bouchée par l'*éruption* d'un *espace proche*, collé à l'œil, et donc ne permettant plus cette ouverture de l'espace nécessaire au déplacement mental autant que physique du corps. Nous serions-nous en effet progressivement plongé dans cet *espace obscur* que décrivait E. Minkowski, réalisant l'élimination de la temporalité axiogène, non-spatialisante. Le nouvel ordre spatial (autant l'« ordre d'habitation » (J. Zutt), que l'organisation spécifique de l'espace public) serait plutôt une tentative de *déchéance* de la fonction temporalisante au profit de l'espace seul. La nouvelle perspective spatiale « inventée » par les artistes de la Renaissance italienne aurait sinon disparu – ce que nous ne croyons pas – mais elle se sera recroquevillée, ratatinée, en une « spatialité de proximité écrasante dont l'homologue est une temporalité d'immédiate urgence » (Joseph Gabel). La radicalité du système s'exerce

ainsi au cœur même de l'espace privé, dans l'habitat, appelé encore la demeure pour montrer qu'il existe des degrés d'historicité dans les termes utilisés selon les circonstances. Ici, a réussi l'extirpation de la *valeur dialectique* du temps. Dans l'habitation (et la ville) moderne le temps n'est pas continu, élastique, et ce dans un espace de même caractéristique ; il se fait et se défait par saccades, comme une série de séquences se succédant à elles-mêmes, et selon un rythme extérieur qui oblige et soumet le corps. Le temps est vécu en tant que contrainte majeure (l'emploi du temps en est la forme sociale la plus réifiée), comme *obstacle*, et non pas approprié comme valeur ou jouissance de ce qui est fluide, évanescent, éternité sans retour. Dans l'habitation moderne, le temps vécu est soumis aux contraintes des fonctions irréductibles dont la structure matérielle de base (les murs, les portes, les pièces...) fixe l'emploi. L'espace moderne, repérable avec le logement, est celui de la proximité étouffante, menaçante ; il correspond à l'espace devenu obscur amputé de la profondeur (la perspective s'est renversée en son contraire), favorisant un espace de l'homogénéité totale, et du temps comprimé. L'architecture devenue immense masse matérielle maintenant planétaire à travers son urbanisation généralisée n'aurait d'autre finalité, ou devenir, qu'elle-même, sans autre expression que figée à tout jamais devant et autour de nous (l'architecture retiendrait-elle le temps à tout jamais, et serait-elle cette « aliénation nécessaire » à l'instar du temps, pour parler à la façon de Hegel) ? Une question alors se pose : où est l'œuvre d'art dans l'architecture moderne ? Possède-t-elle ce *noyau temporel inaltérable* qui la situerait dans un processus dont elle est le moteur et le résultat ? Qu'est le temps vis-à-vis de l'architecture ? Le temps n'a pas trop de prise sur l'architecture : un édifice résiste au temps, – au pire devient ruine, mais le

temps ne lui retire pas l'existence, et d'une ruine on peut y repérer encore quelque beauté que le temps a lui-même fabriqué ; par contre un édifice ne sera jamais refait à l'identique comme à son origine. (Le postmodernisme a prouvé son ridicule en tentant de reprendre au temps des fragments de temps, et de le revitaliser comme si le temps était sac à puzzle dans lequel on pourrait piocher.) Plus intéressant est de comprendre que l'architecture est « porteuse » de temps, mais un temps qui pénètre dans notre regard, l'organise, s'immisce dans notre conscience ; l'architecture peut révéler et surtout maintenir un temps ancien, établir un paysage temporel non-contaminé par le présent. L'architecture est intégrée dans l'espace comme une plaque sensible d'inscription du temps (un fragment de temps composé) devant nos yeux. Elle fabrique le temps et participe de l'histoire ; elle est possibilité de traverser le temps et de le restituer, ce qui ne veut pas dire toujours le comprendre. Dialectiquement, le temps s'inscrit dans l'architecture, et l'architecture, surtout l'urbanisme des temps modernes, justement, devient segment de temps, assemblage de segments de lignes matérialisant le temps (réseaux, transports, habitation...). Une ville est un vaste complexe temporel, visible et invisible, une combinaison hétéroclite de morceaux de temps conjoints, entremêlés et distants. En créant des architectures et des villes, des espaces concrets, on crée et on installe du temps pour parcourir ainsi des distances. L'architecture, la ville sont construction du monde, mais c'est toujours le temps – même si l'on n'en a pas conscience – qui domine tout le processus : temps de la production (travail), le plus connu, temps de la reproduction (loisirs...), mais temps de la circulation en tant que « maître invisible » (Karel Kosik) (transports). Non seulement dans l'architecture ou la ville, le travail accumulé est du temps vivant et mort – le temps de travail mis en

œuvre dans tel ou tel édifice (la ville comme accumulation infinie de matière et de forme et production du temps visible) –, mais il s'y effectue également le travail du temps historique au sens où « les édifices anciens non altérés, en témoignant du développement des idées humaines et de la continuité de l'histoire, permettent d'instruire, voire d'éduquer, en permanence, les générations successives, en leur enseignant non seulement ce que furent les aspirations des hommes d'antan mais aussi ce que nous pourrions espérer d'une époque future » (William Morris). Le temps n'est pas seulement donné dans l'architecture, comprimé en elle ; le temps est dilatation, expansion, prise sur ce qui l'entoure et imprime l'environnement proche et lointain ; au plus fort de son pouvoir, le temps intègre précisément ce qui l'entoure, contamine l'environnement ; *le temps est tout*. L'architecture, la ville produisent un temps qui leur est spécifique, et elles se reproduisent par lui. Là se tient une « esthétique » qui lui est interne. Au-delà, en effet, de la reconnaissance de telles ou telles proportions mises à l'œuvre dans l'architecture, la dimension du temps, la temporalité intrinsèque de l'architecture, est ce qui emporte le regard, agit sur la conscience, fascine. Et l'ancien a toujours l'avantage ; il a l'avantage sur l'immédiat du temps présent. L'architecture ressortit à la forme aboutie, au sens fort du terme, que se donne le temps, à *une figure sublimée du temps*.

Altérité et non-identité : une dialectique du corps et de l'architecture

Œuvrer à une connaissance engagée, critique, mettre en relation le corps avec l'espace construit, veut d'emblée dire comprendre une *articulation dialectique* de ces éléments ; ou plutôt, et ce fut au fur et à mesure du développement de notre analyse, comprendre les termes d'une *altérité*,

une façon de contradiction ouverte mais obligée qui les associe l'un l'autre. Quoi de l'architecture ou de la ville qui ne serait pas du corps ? et du corps comment en parler sinon par l'architecture ou la ville qui en sont les prolongements les plus immédiats ? Tout participe d'une métaphorisation de l'espace architecturé et de la ville en un organisme total à l'instar du corps. Dialectiquement, le corps est l'enjeu d'une métaphore ayant pour fonds l'architecture : le corps est d'emblée construit, façonné avant même d'être instruit.

Parler d'altérité désigne l'espace construit comme mon *alter ego*, un autre « visage » (au sens du lieu d'une figure transcendante comme l'entendait Levinas), et non au registre d'une *identité* plate entre l'un et l'autre (le postmodernisme a tenté quelque chose de cet ordre). Que dire d'autre de cette altérité entre corps et espace qui n'est pas de l'ordre d'une identification ? Ce « chiasme » (Merleau-Ponty) corps/architecture ne ressortit certes pas à une identité qui serait de style, de fonction, voire d'un type de présence spécifique.

Ce lien corps/architecture ne veut pas non plus dire altérité figée. Si le corps est engagé *vers* l'architecture, c'est que l'altérité est en même temps déjà dépassée : elle se retourne en non-altérité puisque de l'un dépend l'autre. Corps et architecture ne s'opposent pas irréductiblement. Ils sont l'un envers l'autre dans une *médiation obligée de non-altérité*. De là, de cette non-altérité, ils se font face et comme mêlés entre eux, unis, et se ressemblent à tout jamais. Il n'y a rien qui s'apparente davantage au corps que l'espace construit. Et nous avons un intérêt particulier, immédiat pour cette possibilité d'appropriation de l'architecture, parce que justement elle nous ressemble. Rien ne nous est de plus proche (physiquement, imaginativement...) que l'architecture ou la ville. Nous les voyons

devant nous partout, nous y pénétrons, elles nous enveloppent, elles occupent notre imaginaire ; nous sommes intimement liés. Nous l'habitons en effet une grande partie de notre temps, à la différence, par exemple, de la peinture. Et maintenant elle nous habite et par conséquent nous occupe et même nous préoccupe encore davantage. Ce « chiasme » entre corps et architecture, ressortirait en fin de compte à une *altérité de la non-altérité*. Or la connaissance que nous avons souhaitée ne peut être orientée que du corps *vers* l'architecture. Il faut qu'existe en effet une *intention*, une orientation, et même un *sens*, un sens humain s'entend, pour découvrir, apprécier et saisir l'architecture pour ce qu'elle est, et comme elle se donne à nous. Mais quelle est-elle, aujourd'hui, cette architecture dont on dit qu'elle ne représente plus rien ? Et ses fins actuelles hormis quelques édifices singuliers ne seraient-elles pas précisément de se dissimuler, de refuser toute ostentation, – des fins sans finalités ? Quel intérêt supérieur stimule-t-elle qui ne soit pas de l'ordre de la contemplation simple comme celle qu'oblige le regard dans les musées ? Si bien qu'une autre question doit se poser : pourrions-nous passer un jour de la connaissance de l'architecture à une architecture de connaissance, qui serait la plus belle *articulation* du temps et de l'espace ?

Du cadre de vie au cadre visuel : la compression des corps par la télévision

Le logement moderne dans sa version la plus connue, la plus barbare aussi (barre ou tour-HLM) est redoublé par la domination de l'écran télévisuel. Au-delà du faible intérêt intellectuel que constitue le déferlement quotidien des images des différentes chaînes proposées, la télévision, parce qu'elle est devenue en quelques années la *composante* visuo-sonore majeure du

logement dans l'organisation de l'emploi du temps de la plupart des individus, a développé cet *autisme* généralisé qui a participé de la dégradation de l'espace directement vécu – le nouveau bloc « logis-télévision » participant d'une perte de la dimension de la profondeur vécue. Parallèlement, s'est développée une perte de la différenciation entre espace proche et espace lointain. Dans le logement moderne, tout est contre : les murs trop proches de nos corps, les écrans de nos yeux, les corps sont comprimés. Ce nouvel espace se caractérise par le basculement de l'axe visuel de l'horizon en un « horizon » vertical. Autrement dit, s'est mise en place une alternance *sans dialectique* entre une proximité étouffante et un éloignement sans espoir. Dans sa typologie minimale, l'architecture moderne de masse exerce une *pression totale* sur l'individu. Historiquement et jusqu'au XVIII^e siècle, la même architecture satisfaisait tous les besoins du corps. Le XIX^e siècle sépare les membres de la famille et divise l'espace en zones publiques et zones privées. En produisant pour la première fois une architecture de masse, le XX^e siècle réduit davantage l'espace d'habitation *comprimant* les fonctions, et atrophiant le corps qui n'est plus qu'un objet-calibré dans l'« ordre séquentiel des pièces » (Richard Sennett).

L'essor du logement moderne après la Seconde Guerre mondiale, qui prit appui sur la base des projets des années 1920-30 (le Bauhaus, Le Corbusier...) se veut – quelles que soient les tendances politiques de l'époque – une emprise directe sur le corps, une structure de coercition sociale qui a atteint la conscience des individus. Dans ces espaces de *l'existence minimum*, le corps est corseté dans les espaces-cellules. Ces espaces carcéraux pour le corps créent chez l'individu une forte composante schizophrénique en quelque sorte *incarnée*, et aujourd'hui redoublée par la puissance de l'image télévisuelle, posant le spectateur

dans un état de catatonie avancé. Au système urbain, faisant de la coupure intérieur / extérieur son centre, se rajoute cette autre division de l'image projetée à l'écran : *la réalité vue à travers l'écran est transformée en réalité vécue*. L'individu moderne tendu vers l'icône télévisuelle de son logement est clivé dans son être, puisque celui-ci est comme détaché, voire *fendu*, au lieu même de la réalité : on constate ainsi un repli sur soi et cette prédominance caractéristique d'une vie intérieure livrée aux productions fantasmatiques permises par les séries américaines.

Sublimation et identification

Dans une société dominée par les valeurs du refuge, de la sécurité et du repli face au monde et à ses dangers réels ou rêvés, le logement constitue mieux que tout, la forme *par excellence* de l'organisation de la sublimation concentrée de toute la gestuelle humaine. Le logement relève d'une *spatialisation centripète* de la sublimation des sens. Le logement moderne est un espace centripète, le *symptôme spatial* d'un enfermement du corps. Supposé accueillir le corps avec un certain confort, le logement réalise depuis l'avènement technique de l'âge industriel, la forme spatiale typique de l'investissement / détournement pulsionnel. Le logement favorise et accélère le narcissisme, le blocage-retournement des principales pulsions. Sont ainsi développées des formes d'*identification régressive* entre le corps réduit dans cet espace et l'espace lui-même. L'efficacité du logement moderne (mais cela est vrai pour d'autres espaces de contrainte du corps, à l'instar des lieux de travail, des transports...) est repérable dans les formes de conduite d'obsessions, de répétitions et de ritualisations de la vie quotidienne. Tout cela renvoie encore une fois au corps engoncé, réduit à une série de gestes stéréotypés, taillés à la me-

sure de quelques fonctions banales. L'usage corporel inscrit dans l'espace habité est annexé par ces rituels. La résolution moderne de l'espace habité a annihilé l'usage du corps sous des conduites symboliques ou fantasmatiques qui outrepasseraient une fonctionnalité obsessionnelle bien comprise. Le logement moderne est un lieu d'usage symboliquement pauvre ; il entérine le désir nouvellement intégré d'être passif. Le logement moderne ne produit rien qui ne dépasse, y compris dans le fantasme, l'ordre lourd du corps encerclé par un espace cristallisé et froid. Si le fantasme est bien lié au désir, dans la compréhension qu'en aura donné Freud, il est le lieu d'opérations défensives qui ont pour nom : « retournement sur la personne propre », « renversement dans le contraire » et que l'on aura élargi ici à l'espace habité. Le logement moderne de masse n'est, par conséquent, surtout pas le lieu de la mise en scène du désir sur lequel se fonderait le fantasme, et ce contrairement aux idéologies puissantes de la mise en scène ou de la théâtralisation de l'espace intérieur. Il participe, par contre, de cette passivité (corporelle, mentale) qui a orienté dans un sens contraire une certaine pulsion de vie. Ce sont plutôt les névroses d'obsession qui caractérisent le statut du corps assujéti à une forme d'espace : gestes automatiques conduisant à des états psycho-maniaques, mais aussi recherche exagérée de la propreté, habitudes de circulation, névrose autour du rangement... Cet ensemble de caractéristiques renvoie à l'ultime critère « spatial » de la société de masse : l'*entassement*. Historiquement, le logement de masse est assimilé à l'« invention » de l'appartement (du logement), à la coercition spatiale des corps. Et dans la phase dite industrielle, il s'est caractérisé par une mise en normes standards implacables de l'espace par des matériaux d'unités-blocs préfabriqués de construction, un dimensionnement précis, une ergonomie

rigide pour tous les gestes de la vie quotidienne, laissant au corps peu de chances d'évoluer dans l'espace, et de s'y projeter. Ce n'est pas l'individu qui s'est installé dans le logement, mais c'est le logement moderne qui habite l'individu comme une sorte de Surmoi, une puissance dominante affirmée dans le corps. Le logement participe ainsi de cette structure surmoïque qui sans cesse s'enrichit par de nouvelles exigences sociales et culturelles : au-delà de l'éducation, de la religion ou de la morale, aujourd'hui la télévision et les écrans à perte de vue. On n'insistera jamais assez – après les analyses de Freud – sur l'importance de l'*intérieurisation du Surmoi* dans notre société télévisuelle dont le cadre spatial d'une contrainte visuelle se fabrique au sein du logement par le truchement du petit écran et se reproduit partout à l'extérieur. Quelle est donc la charge psychique de l'écran, au-delà même du phénomène d'accoutumance vis-à-vis duquel nous avons été maintes fois prévenu ? Ce flot d'images déversé par de multiples canaux indique la part prédominante faite au mode visuel, à la violence du visuel organisateur de la structure psychique de l'individu. Freud pourra dire que « [...] chez beaucoup de personnes, c'est surtout à la faveur de la visualisation que la pensée devient consciente ». La pensée, certes, mais quelle pensée lorsque elle est structurée dans toute sa profondeur par les jets tendus et permanents de l'image ? Les traces laissées par l'impact de l'image télévisuelle sur l'individu en tant que traces mémorisées s'inscrivent au cœur de l'individu, taillant dans son système perceptif comme une *fente* par laquelle s'infiltré la totalité du réel (également l'ensemble du sonore). Si bien que, en termes de production et de reproduction psychiques, la formation du Surmoi de l'enfant, qui est plus « docile » et donc plus facilement atteint, trouve son organisation majeure par la télévision ou les écrans que l'on nous promet. La dépendance où se trouve placé l'en-

fant vis-à-vis de ses parents et d'abord par le complexe d'Œdipe qui sont étroitement liés, trouvent aujourd'hui son prolongement-déplacement dans l'écran. Celui-ci assure une nouvelle dépendance par laquelle le Surmoi se trouve lui aussi prolongé et transformé. Si le Surmoi dérive de l'influence exercée par les parents ou les éducateurs, la télévision s'y est substituée en tant que pôle initial. Si le « Surmoi de l'enfant ne se forme donc pas à l'image des parents, mais bien à l'image du Surmoi de ceux-ci » (Sigmund Freud), il se forme dorénavant à celui, plus impersonnel encore, que dispense la télévision, cet autre éducateur-à-voix-forte. On assiste ainsi à une véritable *matérialisation corporelle* du Surmoi où le logement est le lieu par excellence à forte charge spatiale dominatrice, la composante remarquable du pôle spatial d'activité répressif sur le corps même de l'individu.

La disparition du sublime

La ville moderne se développe comme une marée montante de béton. Elle a créé d'immenses zones minérales couvrant le territoire, faisant basculer l'ancienne idée du beau qui prévalait encore dans certaines consciences. Si le beau relevait du monde des sens humains, ceux que la ville avait fabriqués à son image, et fabriqué inversement le sens humain de la ville, qu'en est-il de cette beauté aujourd'hui ? Le monde des sens n'a évidemment pas disparu. Mais la beauté est moins l'accomplissement, la révélation ultime des sens, que la transformation réussie des choses en du plaisant ou du joli. Pour ne rien dire du sublime qui a disparu dans l'architecture moderne ; ce sublime, à savoir l'inconnu, le mystérieux, ce qui bouleverse et touche à l'infini, ce qui « exprime l'infini » (Hegel). Ce que l'on trouve « sublime » serait plutôt ce qui ravage l'espace, l'ordre imposant, colossal qui

absorbe l'homme et le précipite dans la hâte. Alors que l'architecture devrait exprimer le sublime, elle en est la détérioration affichée, affligeante aussi. L'architecture moderne s'est détournée du sublime en ce que celui-ci était « le mystère de l'infini » (Hugo von Hofmannstal) ; et elle s'est délitée bien que de façon remarquable dans l'imposant et le colossal, le clinquant, en quelque sorte dans ce qui nuit à l'espace. Les valeurs d'intimité (Gaston Bachelard) que l'architecture pouvait signifier se sont retournées en leur contraire : pour faire preuve d'existence, l'architecture est d'abord agressive, bardée de tout un attirail en termes de techniques et de matériaux nouveaux. Les édifices se présentent contre l'espace souvent comme *armes*. Le poétique dans la ville était, par exemple, présent au travers des symboles d'un spirituel encore vivant (églises, théâtres, opéras...). Or ces symboles se sont déplacés, ou ont disparu, ou bien encore ont été encadrés par des constructions beaucoup plus prosaïques destinées pour la plupart à la consommation et à l'administration des choses et des individus. Le sublime actuel correspond au *nouveau*, à l'apparition nouvelle jusqu'à la pure apparence, matérialisée avec force dans ces façades d'édifices vitrifiés, métalliques, saturées de matière et de formes uniques et lisses.

Quelle crise ?

D'une manière générale, là où il est question d'histoire de l'art, de l'architecture et de la ville, il est question de leur *crise* en tant que projet d'une civilisation vouée *tendanciellement* à être soumis à un ordre technique. Nous constaterons cependant que l'évolution de l'art moderne et sa crise actuelle ne sont pas seulement le contre-coup du triomphe de la technologie industrielle. Sans technique, c'est-à-dire sans l'ancienne activité artisanale, l'art ou

l'architecture ne seraient rien. Car il existe une différence entre la technique et le contenu de l'œuvre qui ne lui appartient pas. Quelle serait alors la nature de la crise ? d'où proviendrait-elle ? sur quoi agirait-elle ? La crise typique de la modernité est avant tout celle de l'objet et de sa *forme exemplaire*, unique, à savoir l'œuvre d'art (le chef-d'œuvre) ainsi que de l'objet-architecture et du modèle que constitue la ville ancienne. L'*aura* de l'œuvre moderne aura été retenue, comme l'a dit Baudelaire, pour une part vers le transitoire, le fugitif et le contingent. La qualité esthétique de cet ensemble-fragment de civilisation a été de fait réaménagée, remaniée à des fins qui lui sont extérieures. Loin de révéler une esthétique spécifique, l'architecture rend surtout compte de l'hygiène incomparable qu'elle a su mettre en place (cf. le fonctionnalisme et le postmodernisme). L'architecture moderne et contemporaine s'est satisfaite de tenir disponible ce que l'on désigne sous le terme de *perfection formelle*, à savoir des formes libérées de toute expression symbolique, lisses, nettoyées de toute histoire, sans autre histoire que de la non-histoire ; bref, des formes qui n'ont *aucun processus de création à rendre visible*. L'autre crise que nous avons constatée, en l'occurrence celle de la ville, se manifeste non seulement « dans une diminution de son niveau culturel mais plus encore dans la perte de son caractère originel d'organisme culturel » (G. C. Argan). Sans employer le langage catastrophique qui sied tant par les temps qui courent, et à partir de ces premières réflexions, nous tenterons d'appréhender la signification réelle et esthétique d'une *fin de l'art* (architecture et ville), qui, faut-il le rappeler, dans la terminologie prophétique de Hegel avait plutôt la signification d'une *catharsis* ou d'une *apothéose*. On ne peut négliger, concernant l'architecture, et dans les conditions du nouveau pouvoir technologique, cette possibilité d'un *achèvement qui dure*. Alors que

construire ? quelle architecture dès lors que ses fins sont envahies par la puissance de la technique ? L'idée d'une crise de l'urbanisme est par contre fautive, puisque celui-ci est la crise qui n'est autre que la chute finale de l'architecture dans une matrice technologique totale, la formalisation sur un territoire sans fin d'une néo-architecture de séries, la reproduction du même à l'infini.

Livre et société

I.

L'apparition et la diffusion massive du livre ont été déterminantes dans le développement général des sociétés, celles du moins pour qui l'écrit a valeur de *vérité* et qui trouvaient là leur support privilégié. Dans les sociétés urbaines, à la Renaissance, le surgissement du livre est concomitant de la redécouverte de la perspective lointainement issue de l'Antiquité qui définit dans la peinture le point de vue du *spectateur* comme le livre définit celui du *lecteur*. De fait, le livre et la perspective ont participé de manière parallèle à l'émergence d'un *sujet* autonome, au surgissement de l'*individualisme* renforcé dans le cas du livre par sa « portativité » et enfin selon McLuhan à la consolidation du nationalisme due à l'institutionnalisation d'une langue sur un support nouveau qui lui permettra d'être diffusée sur l'ensemble de son territoire d'origine. À travers le livre et la perspective, on assiste ainsi à une puissante progression du *visuel* au cœur de la société occidentale, à son déploiement et à son intégration dans une société encore artisanale ; une culture du visuel qui se substitue dès lors à la culture principalement acoustique-tactile qui avait prévalu au Moyen Âge.

II.

L'étude de l'histoire récente ou plus ancienne et l'analyse des événements liés à la vie politique et plus largement à la vie sociale soulignent le rôle souvent fondamental du livre, voire d'un livre, sur l'orientation que se donne toute une société, à l'instar de la Bible, de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, voire du Petit livre rouge de Mao... Depuis la Renaissance et jusqu'à présent, les sociétés ont trouvé avec le livre

un moyen efficace de transmission (temporalité) et de communication (spatialité). Depuis qu'il est devenu *codex*, le livre a donc eu un *commerce* essentiel (sociopolitique, économique, idéologique...) avec l'ensemble de la société dans laquelle il s'inscrivait comme un vecteur de connaissance, un facteur de progrès social, un lieu d'échanges. Ce mouvement qui associe le livre et la société – tout comme un type de société a inventé le livre, le livre lui-même a participé à la fabrication d'une société – inscrit par conséquent le livre comme *médium* entre les individus. Mieux, le livre participe de ce *bien commun* à toute la société ; le livre est ce qui fait perdurer les institutions, maintenir les organisations et conforter les structures. Le livre n'a jamais été un objet neutre ; et il n'est pas non plus qu'une passion de la tête mais souvent la tête de la passion. Éloigné du simple instrument qu'il serait censé être, le livre se teinte par contre et très vite de la couleur de ceux qui le propulsent au devant de la scène de l'Histoire, se matérialisant alors sous la forme même d'une idéologie. Les constantes censures et bien sûr les autodafés dont il a été l'objet à des périodes dramatiques de l'Histoire ont eu comme résultats immédiats la liquidation des auteurs « suspects » et ce par la *négation* de leurs livres. L'humanisation des sociétés a été rendue possible par le livre, tout comme la socialisation des sociétés sinon leur sociabilité est le fait même du livre par le truchement de sa diffusion universelle.

III.

La question – « Qu'est-ce qu'un livre ? » –, posée par Emmanuel Kant il y a plus de deux siècles, a-t-elle gardé toute sa pertinence interrogative et sa puissance épistémologique au temps nouveau que certains définissent comme celui d'une révolution non seulement des supports de lecture mais

également, et plus profondément, de la lecture ou plutôt d'un mode de lecture et même d'un mode d'appropriation de la connaissance que le livre sous sa forme aboutie de *codex* avait engagé et qui serait désormais remplacé par le numérique ? Qu'en est-il de la *structure* du livre sinon de son essence ? Si le livre a toujours été situé au croisement du matériel et du spirituel, il n'est pas qu'un objet, un outil ou un « us-tensile », il est aussi une véritable « modalité de notre être » ou une « référence "ontologique" de l'humain » pour reprendre ici Levinas. La totalité de la société pouvait se fixer, se concentrer dans le livre, lui-même étant une forme de concentration du temps et de l'espace, comme il pouvait se dilater jusqu'à épouser les formes de la société (la Bible). Le livre a-t-il jamais été qu'une image de la société ou plutôt, et dit de façon plus dynamique, un *projet* de société ? Reste que l'*essence* du livre ressortit à la pensée d'un auteur ; la « spiritualité » de l'œuvre, à savoir le fait de déposer un texte écrit, ressortit en effet à l'esprit de celui qui l'a pensé. Le livre est un « objet investi d'esprit » pour emprunter à Husserl.

IV.

Malgré cette histoire, depuis l'apparition et le développement récent de la technologie du numérique, on assiste à un vacillement du *statut* de l'objet « livre ». N'est-il pas maintenant devenu habituel de distinguer le « livre papier » du « livre électronique » pour mieux appréhender l'un et l'autre et pour mieux comprendre les enjeux réels qu'ils représentent. Nous devons nous interroger sur la portée sociopolitique de cette innovation qui élimine un des acteurs de la chaîne du livre, l'imprimeur, non seulement eu égard au caractère « professionnel » du rapport au livre en tant qu'auteur, lecteur, éditeur, libraire, bibliothécaire..., mais aussi eu égard au rapport d'intimité, à

savoir ce lien consubstantiel entre soi et cet objet séculaire sur lequel l'Université a été fondée et s'est en grande partie développée depuis le Moyen Âge. Aujourd'hui, le processus de *dématérialisation* des supports et qui avait déjà atteint la musique, la photo, le cinéma, a percuté et « contaminé » le livre tant dans ses processus de fabrication que comme objet et désormais en tant que contenu : le texte et l'image ne sont-ils pas reconstruits en fonction et à partir des nouvelles technologies et surtout *en tant que nouvelles technologies*. D'où cette question : la technologie nouvelle du livre électronique n'agit-elle pas déjà en tant que technologie modifiant en profondeur le rapport au livre ? La distance physico-charnelle entre le livre et le lecteur se maintient-elle sous le régime d'un même type d'espace-temps ? Le livre électronique se constitue-t-il lui-même sur un nouvel espace ? La question se pose *in fine* de savoir si le livre est une *structure*, à l'instar de la roue, soit un *invariant anthropologique*, une *entité non-corruptible* et qui le tiendrait éloigné de toute tentative de transformation ? La question se pose de savoir si on lit un livre papier comme un livre électronique ?