

ENTRE MONDE, SCÈNE ET OBSCÈNE : L'ARCHITECTURE

PREAMBULE

L'indice le plus ancien, *le plus loin dans le passé*, de la présence de l'homme sur notre planète se constitue des rebuts de l'activité humaine. Les déchets radioactifs sont, aujourd'hui parmi les productions de l'homme, la trace la plus sûre de notre présence *le plus loin dans le futur*.

Telle est pour nous la découverte qui inaugure notre travail de recherche. L'architecture n'est pas première ni dernière face au temps. Les « rebuts de l'activité humaine »¹ la dépassent dans le temps, ils marquent notre environnement d'une trace plus profonde et plus pérenne.

Pour quelle raison cette information qui porte une évidence certaine, nous apparaît-elle comme une « découverte » ? Quels mécanismes inconscients participent de ce refoulement (entendu au sens freudien comme mécanisme de défense psychique) « de l'architecture » ? N'y-a-t-il pas dans ces mécanismes quelque chose à apprendre de l'architecture et, par là même, de l'homme ?

INTRODUCTION

A l'origine, l'homme doté d'un corps nécessaire, sensible et mobile parcourt l'étendue. Il identifie des repères qu'il relie les uns aux autres afin de retrouver le foyer, le point idéalisé, le premier repère vitruvien. L'archéologie, nous dit Benevolo dans son histoire de la ville, nous en livre une image plus réaliste. Il le qualifie d'habitation primitive, même si, précise-t-il aussitôt, nous ne pouvons y reconnaître une forme simple et lisible. Sans plus de détails, Benevolo passe ensuite à la description de l'établissement humain néolithique, qu'il qualifie, quant à lui, de portion de nature transformée selon un projet humain. Comment expliquer ce passage du « chaos » à « l'ordre » ?

Si l'homme a vraisemblablement tenté de s'assurer de la disponibilité des ressources dont il avait besoin en aménageant l'étendue (nourriture et sécurité), ce qui caractérise davantage cette mutation, c'est la matérialisation d'un projet humain, d'un monde ! Mais qu'est-ce qu'un monde ? *Monde*² vient du latin *mundus* qui signifie littéralement *ce qui est ordonné* par opposition au chaos duquel il a été tiré. Projeter un monde c'est donc proje-

¹ BENEVOLO Leonardo, *Histoire de la ville*, Marseille, Parenthèses, 1975 (rééd.2000), p.7

² LITTRÉ Emile, *Dictionnaire de la langue française en ligne*, Paris, Hachette, 1874

ter un ordre particulier. Ne pourrait-on dire monder, faire un monde ? *Monder*³ vient également de *mundus* et signifie *débarrasser des matières hétérogènes, inutiles,...* Projeter un monde, c'est donc débarrasser un ordre du désordre, débarrasser un monde de l'immonde.

Partant, nous dirons qu'une société se fonde sur l'adoption consentie ou non d'un irréel commun, d'une réalité ; irréalité parce que mondée, mais tenue malgré tout pour réelle parce que partagée par les membres de cette société. Le monde, projection abstraite de cet irréel commun, trouve sa matérialisation, et par là même son organisation, dans ce que nous appelons la scène qui tient pour condition de son existence ce qu'elle tient physiquement hors scène, l'obscène. La mise obscène consciente ou inconsciente d'une partie du réel permet à cette société de préserver l'intégrité paradigmatique du monde.

La thèse pose comme représentation des univers matériels et symboliques le dispositif *monde* (idéel, universel) / *scène* (matériel, visible) / *obscène* (matériel, caché).

Précisons maintenant ce que nous entendons par ces trois termes au travers desquels nous cherchons à mieux comprendre le rapport qu'entretient l'humain avec le non-humain.

S.O.M.

S - C'est la scène. Elle a quelque chose à voir avec le symbolique lacanien. Toujours déjà là, elle est à la fois matière et ordre structural⁴. Elle est disposition et articulation de matière dont la forme artificielle ou non renvoie à la projection abstraite de la réalité, au monde. S renvoie à M.

L'homme est un *animal symbolique* (Cassirer) qui ne cesse de produire du sens. Doté du langage, il est capable d'extérioriser des signes compréhensibles par d'autres hommes qui partagent avec lui un imaginaire commun. La scène en est la conséquence matérielle. Elle se compose d'œuvres (Heidegger), d'objets investis d'esprit (Husserl), d'unités de matière et de sens, de pierres brutes informes sculptées selon des codes bien précis qui forment un ensemble symbolique dans lequel chaque élément occupe une place particulière au regard du tout. A la différence du travail, l'œuvre n'est pas destinée à la consommation, « elle confère une certaine permanence, une durée à la futilité de la vie mortelle et au caractère fugace du temps humain »⁵. L'œuvre constitue ainsi le décor, « la scène sur laquelle le jeu de la nature est commandé par l'homme. »⁶ Cet espace est délimité en son bord par l'architecture ou par une limite à partir de laquelle le naturel rencontre le surnaturel.

La scène, toujours déjà là, est la matrice de l'imaginaire. L'être humain se retrouve ainsi dès sa naissance immergé dans les symboles qui constituent la scène de laquelle il se forge une représentation, un imaginaire, un monde⁷. Traditionnellement, la scène est le lieu de l'action politique, de la prise de décisions, elle est encore la garante de l'éternité du souvenir, de la trace matérielle commémorant la bravoure de l'homme politique qui agit au nom du groupe face à l'inconnu. Cette certitude, nous dit Arendt, fut bouleversée par la chute de Rome.

³ LITTRÉ Emile, *Dictionnaire de la langue française en ligne*, Paris, Hachette, 1874

⁴ Le structural peut se définir comme « tout arrangement qui dans les langages et les signes humains produit de la signification » dans FAGES Jean-Baptiste, *Comprendre le structuralisme*, Toulouse, Privat, 1968, p.10

⁵ ARENDT Hannah, *La condition de l'homme moderne*, in "L'humaine condition", éd. Paris, Gallimard, 1958 (rééd.2012), p.66

⁶ LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, p.142

⁷ Pour Piaget, « il n'y a pas de structures innées : toute structure suppose une construction. » dans DOSSE François, *Histoire du structuralisme, Tome I : Le champ du signe 1945-1966*, Paris, La découverte, 1991 (rééd.2012), p. 211

La condition humaine de la scène est le renvoi au monde. Un objet qui fait sens témoigne de la corrélation du dispositif scène / monde. Si le renvoi n'a pas lieu, l'objet sera mis obscène. C'est ainsi que nous pouvons dire avec Régis Debray que « chaque culture, en choisissant sa vérité, choisit sa réalité : cela qu'elle s'accorde à tenir visible et digne de représentation. »⁸

O - C'est l'obscène. Il a quelque chose à voir avec le réel lacanien qui met l'homme face au vide ontologique qui le constitue. « C'est l'expulsé du sens, c'est l'impossible comme tel, c'est l'aversion du sens. »⁹ Cela même qui est mis hors scène et tenu pour inexistant. O ne renvoie à rien.

L'homme est doté d'un corps nécessaire, sensible et mobile. Il naît, vit (en groupe) et meurt. Son travail lui procure par l'exploitation de son milieu de quoi satisfaire ses besoins. La tâche de l'*animal laborans* se caractérise par la répétition engendrée par le métabolisme qu'entretient l'homme avec la nature c'est-à-dire la production, la consommation et la lutte contre la nature qui n'a de cesse d'envahir l'artifice humain.

L'homme est *un animal social*. La pluralité a permis aux individus formant le corps social de se spécialiser et de développer à la fois la faculté de communiquer et celle de décider au nom du groupe. Langage et politique répondent au double caractère de la pluralité : l'égalité et la distinction. Mais « dire avec Aristote que l'homme est un animal social, c'est mettre au premier plan une de ses conditions en la dissociant ainsi de toutes les autres ou en les rejetant dans l'ombre. De la sorte, le sujet de la société recouvre et refoule celui de la nature. »¹⁰ Se tenir sur scène, c'est donc toujours garder une part de sa condition hors-scène ce qui rend palpable la honte caractéristique de l'homme, celle de ne pas être à la hauteur de la perfection des objets qu'il crée, à l'image de ces corps torturés peints par Bacon, qui, comme le dit Deleuze, se liquéfient pour tomber tel un vomissement sur le sol, à plat, dans un état proche de la matière¹¹. Cette honte, Anders la nomme *la honte prométhéenne*. Ressentir de la honte, « c'est faire l'expérience de ce que l'on n'est pas, mais que nous sommes pourtant condamnés à être. C'est un acte réflexif condamné éternellement à échouer. »¹² La mise obscène, c'est le traitement que l'homme réserve à ces objets « honteux » afin de se préserver du vide face auquel il le place.

Les mots que nous utilisons pour symboliser la matière nous disent quelque chose de ce rejet. Reprenons-les avec Dagognet¹³ en partant de la pensée, la *res cogitans*. Classiquement, elle se trouve bien au-dessus de la *res extensa* dans laquelle nous trouvons en premier lieu la matière la plus noble puisque la plus proche de la pensée, l'œuvre, viennent ensuite le produit et la chose (Heidegger). Ces matières sont dignes de figurer sur la scène, les suivantes n'y sont déjà plus tolérées, ce sont les fragments (épaves, morceaux reconnaissables), les déchets (les chutes, les restes du travail), les scories (de *skoria* en grec, la crasse) et, plus bas, les détritiques, les ordures, la pourriture et, plus bas encore, les excré-

⁸ DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Folio éd., Paris, Gallimard, 1992, p.267

⁹ LACAN Jacques, *Le séminaire - Livre XXII - R.S.I. 1974-75*, http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_r.s.i.pdf, consulté le 18/01/2015, p. 56

¹⁰ MOSCOVICI Serge, *Essai sur une histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1968, p.597

¹¹ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981 (rééd.2002), p.29-31

¹² ANDERS Gunther, *L'Obsolescence de l'homme: Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Ivrea, 1956 (rééd.2012), p.86-87

¹³ DAGOGNET François, *Des détritiques, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1997, p.59-64

ments et les sécrétions organiques. Au plus proche du corps, plus fort est le dégoût, cette réaction naturelle de défense qui nous signale un danger physique ou psychique.

M - C'est le monde. Il a quelque chose à voir avec l'imaginaire lacanien, l'idée globale et cohérente que l'on se fait de la réalité dans laquelle on vit, c'est ce que l'on nomme communément la vision du monde. C'est la fiction de la totalité unifiée, le temple du sens dans lequel s'agencent de manière cohérente tous les renvois de S.

Le monde, c'est cette cosmogonie abstraite et cohérente à laquelle renvoie la scène. Scène et monde fonctionnent de concert, ils forment un tout cohérent. La scène renvoie au monde et le monde, de par sa cohérence, conforte l'homme dans le juste agencement ou ordonnancement de la scène. De la perfection de ce jeu de miroir naît la puissance de l'illusion. Comme le dit Lacan, « l'imaginaire c'est ce qui arrête le déchiffrement, c'est le sens. »¹⁴

Mise en Scène

Si l'on croit ce qui précède, on peut dire que le dispositif scène / monde est un dispositif illusionnant qui permet aux hommes de vivre ensemble, de partager un moment sur cette terre, délivré des angoisses inhérentes à la condition d'être mortel. Ce dispositif permet par le jeu de miroir qu'il met en place de ne jamais mettre l'homme face au vide ontologique qui le constitue. Un reflet sans fin, entre scène et monde, et sans fond puisqu'il cache le vide, celui du monde, celui de la scène, celui du langage, celui de l'homme.

Par la mise en œuvre de ce dispositif, nous disons que l'homme s'aconditionne. Il s'aconditionne en ce que, immergé dans le dispositif scène / monde, il oublie un moment tout ou partie de ses conditions afin de se consacrer à la vie telle que nous l'entendons communément.

Est-ce à dire que l'illusion est nécessairement négative ? Nous ne disons rien de tel. Dans notre monde / scène, une certaine distance est nécessaire avec l'obscène. Elle permet de rendre absent ce qui autrement serait trop présent. Cependant, face au désastre écologique annoncé par les scientifiques et la place toujours plus importante que prend l'homme dans l'anthropocène, il nous semble que cette mise à distance doit être questionnée. En effet, la condition de la mise en scène de la vie, envisagée comme elle l'est aujourd'hui, repose sur le désordre (géologique), désordre duquel le dispositif scène / monde tend à détourner notre regard.

Diamond attire notre attention sur les dangers du dispositif scène / monde quand il s'interroge sur ces sociétés aujourd'hui disparues : « Comment ces sociétés n'ont-elles pas pris conscience de ces dangers qui nous paraissent aujourd'hui si évidents ? [...] Dans quelles mesures ces dommages du passé furent-ils involontaires et imperceptibles ou obstinément causés par des individus pleinement conscients de leurs conséquences ? Ainsi, que se dirent les habitants de l'île de Pâques au moment même où ils abattirent le dernier arbre de leur île ? »¹⁵.

¹⁴ LACAN Jacques, *Le séminaire - Livre XXI - Les non-dupes errent 1973-1974*, http://www.valas.fr/IMG/pdf/S21_NON-DUPES---.pdf, consulté le 18/01/2015, p.4

¹⁵ DIAMOND Jared, *Effondrement, comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Gallimard, 2006, p.49

Mise Obscène

Que se passe-t-il quand un objet inconnu s'immisce sur la scène ? Dans le film *Les dieux sont tombés sur la tête*, que se passe-t-il quand la bouteille de soda jetée par l'aviateur est ramassée par le marcheur indigène ? L'image est forte, d'une part, l'homme moderne dans le *topos* se débarrasse d'un objet qui a rempli son office et de l'autre, le marcheur dans la *chora* découvre la chose à la provenance et aux propriétés inconnues.

La suite illustre bien les deux mécanismes de protection inventés par l'homme contre la mise en péril du bon fonctionnement du dispositif scène / monde, le tabou et le sacré. Ces deux mécanismes que nous opposerions spontanément ont en fait, comme le rapporte Freud dans *Totem et Tabou*, la même origine, celle de l'invention de l'esprit des défunts¹⁶. Le sacré, serait en effet, selon lui, la première reconnaissance dans l'histoire humaine d'une puissance extérieure qui le dépasse. Afin de retrouver la corrélation scène / monde, l'homme traite donc cette puissance soit symboliquement par le sacré soit en la rejetant par le tabou (dans le film, en enterrant l'objet ou en le reconduisant en dehors de la scène).

A ces deux mécanismes de protection s'ajoute une dernière option, celle du passage de la corrélation du dispositif scène / monde à sa mise en crise. Si l'homme ne peut sacrifier l'hétérogène, s'il ne peut le cacher, c'est le monde lui-même qui doit changer. C'est le propre de l'effet engendré par l'objet technique qui modifie à chaque innovation les rapports que l'homme entretient avec l'espace et avec le temps. Ces modifications impactent l'idée que l'homme se fait du monde et le pousse à en déplacer les paradigmes.

Comme le souligne Leroi-Gourhan, l'homme se construit dans et au travers de son milieu. Celui-ci évolue sans cesse avec l'apparition d'outils de plus en plus perfectionnés que l'homme jette au dehors de lui, il appelle ce processus évolutif le processus d'extension-projection. L'homme poursuit et accélère ainsi son évolution génétique par la création de prothèses extérieures à son corps biologique. Celles-ci, comme le souligne cette fois Debray, transforment à chaque fois le rapport que l'homme entretient avec le temps et avec l'espace, sa sphère spatio-temporelle.

« En effet, le milieu structuré par son procédé capital de mise en mémoire (la transmission et le transport des messages et des hommes) structure à son tour un type d'accréditation des discours, une temporalité dominante, et un mode de regroupement, soit les trois faces d'un trièdre (formant ce qu'on pourrait résumer comme) la personnalité collective ou le profil psychologique propre à une période médiologique, une médiasphère. »¹⁷ Il distingue ainsi la logosphère, la graphosphère et l'hypersphère¹⁸, médiasphère dans laquelle nous nous trouvons. Ces techniques, comme le souligne Daniel Bougnoux « sont véritablement le moteur d'une vision du monde particulière, [elles] infiltrent nos moindres comportements, et il en est de très immatérielles (comme le calcul, ou la langue). »¹⁹ Elles modifient nos modes de représentation, notre vision du monde et par là même la ligne qui sépare la

¹⁶ FREUD Sigmund, *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, <http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/122655/c1cc8e2b348e9449f5e91f2f2c15e84c.pdf?sequence=1>, consulté le 18/01/2015, p.72

¹⁷ DEBRAY Régis, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994, p.40

¹⁸ Régis Debray parle aussi de Vidéosphère. Nous nous interrogeons sur le caractère hybride et transitoire de cette médiasphère située entre graphosphère, de par son mode d'inscription et hypersphère, de par son mode de diffusion.

¹⁹ BOUGNOUX Daniel, *Science de l'information et de la communication : Textes essentiels*, Paris, Larousse, 1993, p.537

scène de l'obscène. L'œuvre de Foucault est à ce titre très instructive, lui qui s'est intéressé de très près à cette ligne au travers de son histoire de la prison, de la folie, de la sexualité,...

Le sentiment de crise naît de l'a-synchronicité ainsi générée entre le monde et la scène, la scène court derrière le monde pendant que le monde réagit à la scène et vice versa, Anders appelle cette a-synchronicité permanente le décalage prométhéen : « les décalages entre l'action et la représentation, entre l'acte et le sentiment, entre la science et la conscience, et enfin - surtout - entre l'instrument et le corps de l'homme ».²⁰

Mise en Architecture

Revenons un moment sur la définition que nous donne Lacan de l'architecture. Que nous dit-elle de cette position qu'occupe l'architecture ? « Pour parler [dit-il] de façon abrégée, l'architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide. »²¹

Notons que Lacan laisse ouverte la polysémie du mot *vide* laissant parfois entendre *vide* par opposition au *plein* ou encore *vide* dans le sens de *vide de sens*. Revenons sur ces deux significations.

La première, c'est le vide de l'objet, de la cruche par opposition au plein. Le vide, matériau de l'architecte, autour duquel l'architecture est construite. Suivant cette interprétation, l'architecture est le mur, la limite, tout ce qui permet de retrancher et de séparer un vide d'un autre vide. L'architecture est construite autour d'un vide. L'architecture n'est pas le vide, l'architecture est le plein autour du vide, c'est l'organisation du plein autour du vide.

La seconde interprétation serait celle du vide de sens. Le vide autour duquel l'architecture primitive s'organise, le foyer originel, le point, le centre,... le lieu du sacré et/ou du tabou tenu pour obscène (caché ou inaccessible) parce que représentatif de notre *part maudite* (Bataille), de notre *reste de terre*²² (Freud), de cette réalité insupportable à l'homme parce que le plaçant devant sa condition d'être mortel, condition indépassable qui, sans dieu, est vide de sens. Ce vide autour duquel l'architecture est organisée serait alors le vide de l'homme, ce vide tenu hors de la scène par l'homme lui-même qui use de l'architecture pour ne pas y être confronté.

Plus loin, se servant métaphoriquement de l'anamorphose, il nous emmène, nous dit-il, vers le vrai sens de l'architecture. Selon lui, le sens de l'anamorphose repose sur la mise en lumière du jeu du signifiant, c'est à dire sur le dévoilement de l'illusion générée par ce que nous appelons le dispositif scène / monde, et non sur le dévoilement de ce qu'elle cache, le vide : un crâne dans le tableau intitulé *les Ambassadeurs* de Holbein, le *corps de la scène* dans l'anamorphose de la Chapelle des Minimes, la *Crucifixion* dans le cas du tableau de Rubens,... la mort, le corps, le christ,... Ce que nous cache l'anamorphose, *la mort, le corps, le christ*, c'est le tabou et le sacré, c'est-à-dire cela même qui place l'homme devant sa condition d'être mortel, condition indépassable, vide de sens, vide. Lacan précise alors : « Le propre de l'anamorphose est de réindiquer que ce que nous cherchons dans l'illusion est quelque chose où l'illusion elle-même se transcende en quelque sorte, se détruit, en mon-

²⁰ ANDERS Gunther, *L'Obsolescence de l'homme: Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Ivrea, 1956 (rééd.2012), p.31

²¹ LACAN Jacques, *Le séminaire - Livre VII - L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p.162

²² BOUSSEYROUX Michel, "Hétérologie de l'Abject," *L'en-je lacanien*, 2005, p.40-41

trant qu'elle n'est là qu'en tant que signifiante. »²³ Ainsi la définition que nous donne Lacan de l'architecture nous met-elle face au signifiant, un signifiant pur, c'est-à-dire un signifiant libéré de toute signification.

Ne faut-il pas voir dans la quête de ce signifiant pur une forme d'apothéose de la modernité qui, après avoir soumis la nature, souhaite délivrer l'homme de l'illusion que constitue, pour Lacan, le sens? N'est-ce-pas ce que le mouvement moderne a cherché à matérialiser au travers de sa production architecturale : produire une architecture qui soit pure signifiante ?

En digne fils des lumières, Mies s'interroge : « L'homme peut-il accepter le monde tel qu'il est ? Plus encore : le monde est-il digne de l'homme ou ne le vaut-il pas ? Offre-t-il de la place pour la dignité humaine suprême ? Peut-il devenir tel que cela vaille la peine d'y vivre ? Et enfin : le monde est-il assez noble pour répondre au devoir de l'homme : bâtir un ordre supérieur et plein de grandeur ? »²⁴ Quelques feuillets plus tôt, il fait le constat que « la tentative de renouveler l'architecture à partir de la forme a échoué [et que] le travail de plusieurs siècles a été vain et a mené au néant » pour conclure en disant « la construction ne détermine pas seulement la forme, mais elle est la forme même. »²⁵ En considérant la construction comme étant « la forme même », ne peut-on dire que Mies tente de se libérer de la forme « imaginée », et par là, de produire une architecture qui soit pure signifiante ? Le problème est qu'en se concentrant de la sorte sur la « forme de la construction » Mies (et le mouvement moderne par extension) a commencé à imaginer une perfection que les contraintes constructives et d'usage ne permettaient pas de rencontrer²⁶. Comme le dit Philippe Johnson de la façade du Seagram Building, il faisait alors usage de truquage²⁷ pour y parvenir. Venturi dit-il autre chose quand il écrit : « En se limitant aux articulations aiguës des purs éléments architecturaux d'espace, de structure et de programme, l'expression de l'architecture moderne est devenue un expressionisme sec, vide et ennuyeux – et, en fin de compte, irresponsable. Ironiquement, l'architecture moderne d'aujourd'hui, tout en rejetant le symbolisme explicite et l'ornementation frivole appliquée, a transformé le bâtiment tout entier en un grand ornement. En substituant l' « articulation » à la décoration, il est devenu un canard. »²⁸

Sous cette angle, le projet moderne apparaît alors comme une chimère, qui, pour se réaliser, a dû élever la mise obscène au statut de principe; celle de la nature, celle des corps, celle de la matière,... On atteint ainsi une forme de culte et de systématisme de la mise obscène que l'on retrouve entre autres dans l'hygiénisme, le lisse et parfait purisme, le zonage et, le concept le plus radical, celui de la tabula rasa. L'icône picturale moderne suprématiste n'est-elle pas le dessin d'un bord (qui sépare la scène de l'obscène) ?

²³ LACAN Jacques, *Le séminaire - Livre VII - L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p.163

²⁴ MIES VAN DER ROHE Ludwig dans NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le moniteur, 1996, p.321

²⁵ MIES VAN DER ROHE Ludwig dans NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le moniteur, 1996, p.320

²⁶ Pour illustrer ce propos voici une citation de Paul Rudolph reprise par Charles Jencks dans son histoire du mouvement moderne : « Mies, par exemple, fait de magnifiques bâtiments uniquement parce qu'il ignore pas mal d'aspects d'un bâtiment. » dans JENCKS Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Liège, Mardaga, 1973 (rééd.1987), p.111

²⁷ « JC : Puisque-nous parlons de la conception des façades, même dans le Seagram Building il y a une façade truquée. Sur la face nord, Mies répète le quadrillage des fenêtres sur le mur de marbre plein. Ça, c'est du truquage. PJ : Un parfait truquage. C'est un mur plein. JC : Pourquoi de fausses fenêtres sur un mur plein ? PJ : Parce que Mies avait en tête un bâtiment de verre rythmé par les meneaux. Au moment où il y travaillait, les ingénieurs ont fait remarquer que ce bâtiment tomberait au moindre coup de vent. C'est pourquoi nous avons prévu un vrai mur. » Interview de Philippe Johnson par John Cook dans COOK John et KLOTZ Heinrich, *Questions aux architectes*, Liège, Mardaga, 1974, p.26

²⁸ VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, et ISENOUR Steven, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Mardaga, 1977 (Rééd.2000), p.112

CONCLUSION

Avec le projet moderne, la moindre part d'ombre semble entièrement retranchée de la scène et reléguée à l'obsène alors que la force de l'ombre réside dans sa capacité à estomper plutôt qu'à séparer. Comme l'affirmait Tanizaki dans son livre *l'éloge de l'ombre*, « Quelle peut être l'origine d'une différence aussi radicale dans les goûts ? Tout bien pesé, c'est parce que nous autres, orientaux, nous cherchons à nous accommoder des limites qui nous sont imposées que nous nous sommes de tout temps contentés de notre condition présente ; nous n'éprouvons par conséquent nulle répulsion à l'égard de ce qui est obscur, nous nous y résignons comme à l'inévitable : si la lumière est pauvre, eh bien, qu'elle le soit ! Mieux, nous nous enfonçons avec délice dans les ténèbres et nous leur découvrons une beauté qui leur est propre. Les occidentaux par contre, toujours à l'affût du progrès, s'agitent sans cesse à la poursuite d'un état meilleur que le présent. Toujours à la recherche d'une clarté plus vive, ils se sont évertués, passant de la bougie à la lampe à pétrole, du pétrole au bec de gaz, du gaz à l'éclairage électrique, à traquer le moindre recoin, l'ultime refuge de l'ombre. »²⁹

Comme nous le disions plus haut c'est sur cette ombre, au travers d'une pensée architecturale de l'obsène, qu'il nous semble aujourd'hui important de nous interroger, aussi bien à l'échelle de l'architecture que du territoire en se penchant par exemple sur les hétérotopies foucaldiennes, l'infrastructurel, les infrastructures du virtuel (data center,...), le métabolisme humain et urbain (décharges, carrières, déchets radioactifs,...),...

²⁹ TANIZAKI Junichirô, *Eloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011, p.65-66