

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 4 (2000)

Artikel: Architecture e(s)t Monument
Autor: Abriani, Alberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984461>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Architecture e(s)t Monument

Alberto Abriani

«[...] un autel dressé à la parole devrait présenter au jour [...] trois visages : l'un, presque informe, signifierait la parole commune : celle qui meurt à peine née ; et qui se perd sur-le-champ, par l'usage même. Aussitôt, elle est transformée dans le pain que l'on demande, dans le chemin que l'on vous indique, dans la colère de celui que frappe l'injure... Mais le second visage jetterait par sa bouche arrondie, un flot cristallin d'eau éternelle [...].»

Paul Valéry¹

On serait tenté de poursuivre un aspect singulier de l'architecture, cet aspect précisément pour lequel elle se présente, dans l'histoire de ses modes d'existence, comme quelque chose qui contient une profonde inertie : comme si elle se chargeait de représenter cette propriété générale de la matière, qui fait qu'un corps tend à demeurer et à persister dans son état acquis.

Cet aspect "conservateur" de l'architecture, que l'on peut estimer un des plus obstinés, coïncide curieusement avec ce qu'on désigne comme "monument". On pourrait dire aussi que "l'architecture est monument". Cette inférence est peut-être surprenante ; mais, en fait, le monument est la besogne latente de l'architecture.

Puisque l'architecture travaille sur le territoire de la "mémoire", alors elle ne peut bâtir que des "monuments" : car, de même que le concept de monument est crispé dans la racine du mot (*ment-*, *mon-*), de même l'architecture est incrustée dans le monument². L'architecture est *monumentaire* par constitution. A un autre titre qu'elle est inévitablement *documentaire*.

Déchirures

Pour introduire cette investigation on commencera par regarder une image de Heinrich Füssli³. Ce lavis, qui s'intitule *L'artiste désespéré face à la grandeur des ruines antiques*, est en effet la célébration d'une rupture de continuité. La modernité a pu dater sa naissance le jour où elle a inventé l'histoire, c'est-à-dire le jour où elle a pris conscience de sa différence par rapport au passé. Ce constat est la reconnaissance d'un monde révolu à jamais, qui ne nous appartient désormais que comme contemplation muette et effrayante, car ce spectacle désenfoui de par-dessous les siècles nous démontre que la continuité avec le passé est interrompue sans appel.

Dans son lavis, Füssli, en étant désespéré devant les ruines antiques, accomplit une opération multiple : il reconnaît le "classique" ; il le reconnaît sous la forme favorite de Winckelmann, comme mutilé, c'est-à-dire comme ruine (préférée parce qu'elle per-

met une reconstitution idéale); il introduit enfin un caractère, l'ironie, qui sert à alléger un sentiment excessivement tragique.

Il est vrai que l'artifice de l'ironie conduit à un résultat proche du grotesque. Il devient évident que Füssli use intentionnellement de l'ironie dès qu'on remarque que l'artiste s'attarde sur un "grand pied" (un des macro-mutilés du Palais des Conservateurs à Rome), et qu'il s'appelle "Füssli", ce qui, dans la langue de la Suisse orientale (dont Füssli est originaire), signifie "petit pied"...

A côté du "grand pied", l'autre macro-objet représenté dans ce lavis est une main droite, l'index soulevé, admoniteur, encore que presque secoué par un frémissement absent de l'original, qui, en tant qu'"admoniteur", est doublement "monumental". La main à l'index admoniteur avertit en réalité que toute référence au classique ne peut se faire que par une opération linguistique: le nom "classique" (variante d'"antique") maintient une signification, mais il n'est plus producteur de réalité car il a perdu sa continuité. Celle que Füssli atteste est une perte de continuité, continuité souvent par ailleurs d'autant plus revendiquée qu'elle périclité: nous sommes bien éloignés de cette vision pourtant radicale de l'abbé Marc-Antoine Laugier, car la purification de l'architecture des oripeaux rococo que le théologien et moraliste propose s'inscrit encore dans la recherche de l'"essence" élémentaire, "archétypale", qui serait simplement cachée. Après Füssli, les architectes ne pourront vivre le monument que comme insomnie – une insomnie peuplée de cauchemars... Pourquoi sont-ils poursuivis par le monument?



Heinrich Füssli, L'artiste désemparé face à la grandeur des ruines antiques (Rome, entre 1770 et 1778). La coupure dans la continuité avec l'antiquité classique.

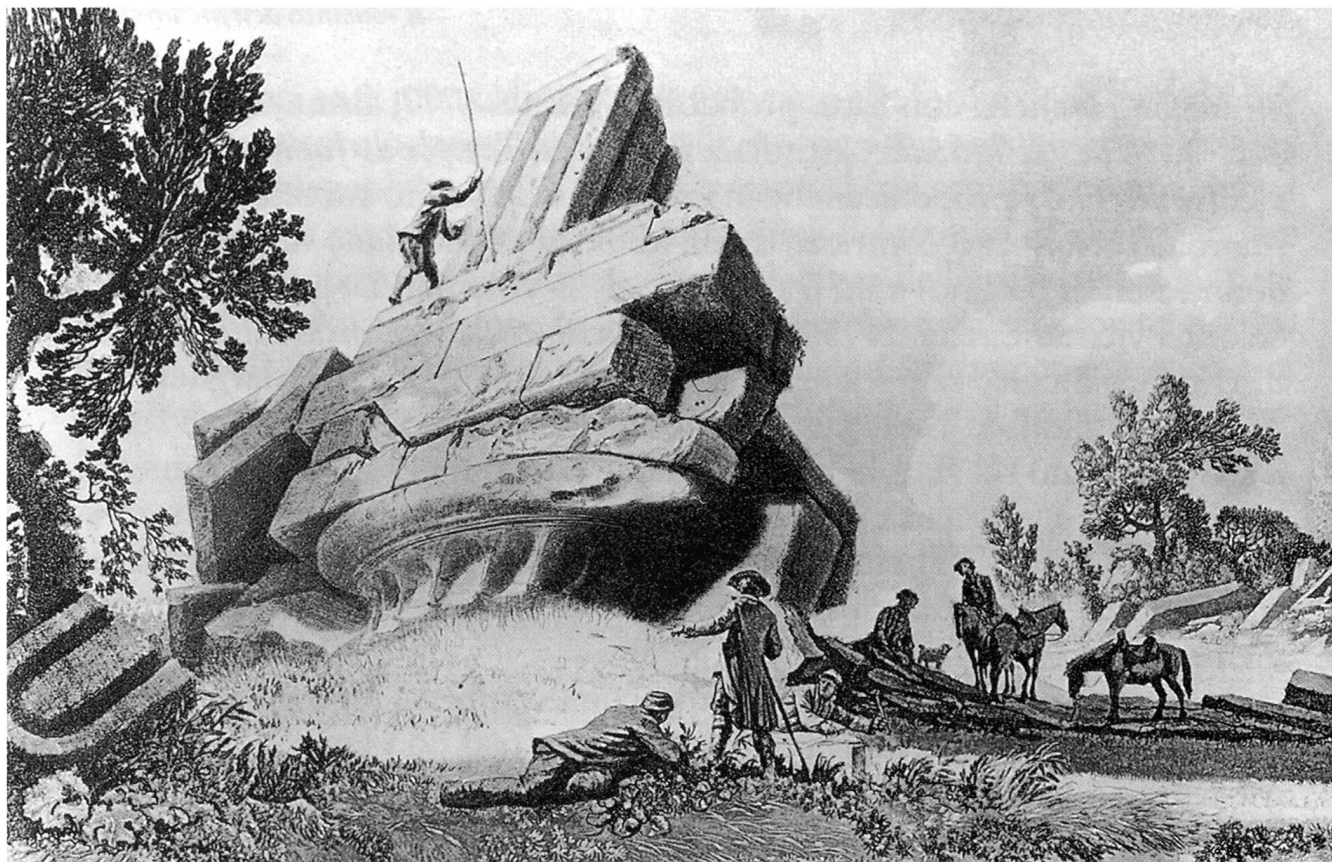


Rome, Palazzo dei Conservatori. Ici se trouvent les "macro-mutilés" qui ont inspiré Füssli (Image tirée du film *Le ventre de l'architecte* de Peter Greenaway, Rome 1986).

Reconstitutions

Pour commencer, la ruine est-elle déjà ou encore monument ? Il est probable que cet artiste désespéré contemplant la ruine cherche à reconstituer une image. Pour l'architecte, on verra que cette reconstitution passe par le rêve d'une image archétypique. Chez Füssli, l'indifférence du signe dans le traitement aussi bien du sujet que de l'objet de la représentation – les deux pourraient être indifféremment de marbre ou de chair –, indique que l'on ne peut plus puiser l'idée originelle, que cet immense gisement qu'était le "classique" est épuisé, que l'on ne peut donc plus connaître ni reconstituer la ruine sinon au travers d'une rencontre déchirante, que l'éloignement de la modernité rend problématique et dramatique, et aussi ironique, à la limite du grotesque. Mais toujours et encore travaille ce désir (maintenant impossible), ou ce besoin (maintenant pathétique) de remonter à l'origine, de l'inviter et de l'imiter : car on pense, par là, légitimer le faire artistique, et en instituer la vérité. Pour beaucoup d'architectes modernes cet accès à la vérité de l'architecture s'opère paradoxalement par une reconduction des idées primaires, dont les choses élémentaires permettraient l'entrée.

Qu'est-ce qu'on trouve à la fin de ce parcours initiatique vers l'origine ? La règle archétypique, l'ordre constitutif et son canon. Même lorsque l'architecte, dans sa pratique courante, consulte le manuel du constructeur, même lorsqu'il s'inspire des pages somptueuses des revues richement illustrées, il ne fait que chercher à puiser à un canon, ne serait-ce que par le biais du raccourci des morphèmes stylistiques, où les exemples se trouvent directement additionnés d'un crédit ontologique aussi commode qu'il est subreptice.



Mais, quoi qu'il en soit, la recherche de l'archétype architectural "dur", "résistant", est synonyme de recherche de la monumentalité: l'habit, l'ornement, la mode changeant, en glissant sur ce noyau dur et résistant, qui, lui, supporterait le masque changeant du temps tout en demeurant identique et pérenne. Il est évident que dans cette démarche opère, à côté ou en dessous, ouvertement ou cachée, une attitude qui vise à identifier le concept d'architecture à la notion de durée permanente, c'est-à-dire à la monumentalité: c'est précisément ce qui définit l'architecture, plus encore que d'autres connotations comme celle de la majesté ou du colossal, qui toutefois peuvent coexister.

Aujourd'hui, nous nous sommes désormais accoutumés au fait que la rationalité n'est jamais déjà donnée et qu'elle n'est pas non plus unique: nous devons pour ainsi dire la réinventer chaque jour. Mais néanmoins, ressentant notre jour comme tourné vers le couchant, dans cette dimension dorénavant habituelle d'une époque qui s'assombrit, nous allons réapprendre l'antique coutume de narrer les contes de la journée, en apprenant chaque fois à parler, ainsi que – dit-on – nos ancêtres l'avaient fait, lorsque, réunis autour du foyer convivial, leurs langues se déliaient. Mais à ce moment-là, nous apercevant de la différence des choses et saisissant le hasard des événements, nous ressentons le désir jamais assouvi de ramener tout ceci à des signaux de sens, à tisser des trames de souvenirs reconnaissables, à faufiler des lambeaux de réponses à des questions, tellement antiques qu'elles paraissent être là depuis le fond des temps. Dans

Méga-fragments du temple de Jupiter olympien à Agrigente. Dessin de J.-P.-L. Houel, 1787 (d'après Michele Cometa, Il romanzo dell'architettura, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 163). La ruine comme monument agrémenté de la monumentalité du hors d'échelle.

ses contes, notre ancêtre cherchait à retrouver la répétition propre au long temps cosmique, dont la régularité avait rempli de stupeur ses yeux interrogatifs, car elle est tellement récurrente qu'elle semble inscrite depuis toujours et pour toujours.

L'architecture, symboliquement, parcourt et reproduit le modèle de représentation cosmique. Le temps de l'architecture est infiniment plus long et durable que la vie de l'homme individuel, il est plus étendu que la vie des saisons de la récolte, du gouvernement des rois ; et seul il s'approche de l'immuable devenir du rocher, du sempiternel retour de l'étoile qui surgissant chaque matin à l'orient assure des jours immémoriaux. L'architecture naît lorsque son geste veut retrouver la récurrence cosmique, lorsqu'elle veut rappeler le temps cosmique et sa régularité, la vie immortelle ou la mort sans fin du cosmos. Elle naît comme monument ; et comme tel elle est aussi sacrée.

Lois canoniques

Or l'architecture ainsi conçue en tant qu'architecture-monument est définie dans son devenir, dans son existence et son insistance, par une connotation particulière, qui se veut aussi le secret de la vie : c'est sa relation à la mathématique, qu'elle récapitule dans la notion de "canon".

Le canon place l'architecture à un second degré de remémoration : car l'architecture étant déjà en soi souvenir, évocation, le canon remémore l'architecture à elle-même. C'est une sorte de mémoire musculaire ou de réflexe organique de l'architecture, ayant la propriété de reproduire presque automatiquement ces gestes déjà exécutés qui lui assurent son existence et le rapport au faire pour lequel elle existe. Le canon est le dispositif qui permet la mise en œuvre de la beauté au travers des lois démontrables de l'harmonie.

C'est la profonde latence de cette connotation qui fait de l'architecture une activité éminemment consacrée à la monumentalité, et qui garantit que le produit de son œuvre est monument. Que l'on considère la relation mathématique à la manière pythagoricienne, comme étant intrinsèque et substantielle aux choses, ou tout simplement comme un principe régulateur des opérations, donc méthodologique et sans implications transcendantales, elle instaure à l'intérieur de l'architecture une trame d'ordre, un modèle taxinomique, qui est le but immédiat du monument et, à la fin, le but ultime et permanent de l'architecture tout court. La présence encore active bien que latente de ce but le révèle presque comme un code chromosomique ; mais sa persistance relève aussi de l'ordre, déjà dissimulé par Füssli, de la nostalgie : la quête de monument dénonce aujourd'hui le paradis perdu de l'harmonie – autrement dit, paraphrasant Proust, pour qu'un monument soit tel il faut qu'il soit perdu.

Quête de l'ordre

Au cœur de la modernité, la conscience du « *memento mori* » (déjà déclarée par Füssli et avant lui par Piranèse) est la conscience de la fin d'une grandeur qui a été une fois et qui ne pourra plus être : le monument a vécu.

Peut-on le ressusciter, le ranimer ? On a cru pouvoir le faire en reproduisant les canons. Vitruve rapporte un mythe étiologique de la naissance et de la formation de ce qui a été et qui est resté le trait le plus tenace de l'architecture, sa quête et

sa création d'ordre ; pour conclure en disant : «*ensuite enfin, après avoir cumulé les observations et les recherches, des critères vagues et incertains on parvint à établir les rapports stables des symétries*»⁴. La *symmetria* (que nous devrions traduire, plus clairement que "symétrie", par *commensuratio*) définit l'opération qui consiste précisément à établir des rapports proportionnels au moyen du module. L'algorithme est réglé par les procédures mathématiques ; mais le choix du module (lequel ensuite opérera suivant ces procédures) est, lui, extra-mathématique car il est basé sur les proportions divines du corps humain : «*homini bene figurata ratio*»⁵. Car le canon est justement une "canne", un bâton long, droit et robuste, qui fait autorité, de même que font autorité le passé, la raison, la nature, la révélation.

Tout cela fait autorité et produit des règles canoniques. Auguste Choisy, à la fin du XIX^e siècle et à l'aube du suivant, rappelait de considérer la proportion non pas comme ce «*vague sentiment de l'harmonie qui s'appelle goût*», mais bien plutôt comme l'ensemble des «*procédures de tracés définies et méthodiques*»⁶.

Cette nomographie dépend en grande partie du fait que la mathématique, qui règle ces rapports, semble vivre, pour ainsi dire, de sa vie propre ; elle semble établir une législation autonome, presque divine : que l'on songe au triangle égyptien, au rapport pythagoricien entre les côtés du triangle rectangle, au nombre d'or, aux constructions graphiques qui s'ensuivent. Le traité de géométrie euclidien est lui-même en quelque sorte un monument car, systématisant des données ancestrales, il fonde une procédure qui est aussi une manière de penser, qui va être à la base de deux millénaires d'architecture. Il serait d'ailleurs curieux que l'architecture ne se tienne encore au cinquième postulat euclidien.

Quoi qu'il en soit, l'itér de la formation du canon a dû être le suivant : en un premier temps, l'expérience (y compris celle des insuccès, à tort cachés et refoulés de l'histoire de l'architecture, mais néanmoins actifs dans la mémoire non manifeste des constructeurs) apprend certaines procédures fiables ; ces procédures sont formalisées en normes pour des raisons pratiques, car cette "normalisation" permet le travail routinier et celui-ci à son tour assure le travail expéditif et confiant ; et finalement, ces normes sont "hypostatisées" en des règles universelles et contraignantes : afin qu'elles soient respectées et répétées d'une manière univoque le long de toute la chaîne de production de l'architecture, depuis la conception et jusqu'à l'exécution, à une époque où n'existait que la communication orale. Des mythes ont été même élaborés pour mieux assurer le respect des normes : comme celui qui dit que «*les nombres impairs plaisent aux dieux*» et que les puissances secondes leur «*plaisent plus encore*». Ce rappel à un ordre transcendant était nécessaire afin que tous le reconnaissent et s'en tiennent aux mêmes critères.

Ce cadre de référence montre l'enchaînement des conditions grâce auxquelles on peut reconnaître l'architecture et par conséquent le monument. D'abord, il n'est pas donné d'architecture sans tracé régulateur : autrement dit, le geste architectonique serait vide si l'architecte n'en donnait en même temps, explicitement ou implicitement, la règle, les modalités d'application et d'emploi. La règle est gage d'architecture et de monument à la condition qu'elle contienne non seulement les obligations physiques des matériaux de construction, mais bien plus qu'elle formule et articule un idéal esthétique, des intentions symboliques et des procédures pour les réaliser.

Illustration devenue icône, sur la page en regard du frontispice de l'Essai sur l'architecture de Marc-Antoine Laugier, 1755. Recherche de l'origine de l'architecture et poursuite de sa continuité.



Christian Rieger, *Universae Architecturae Civilis Elementa*, Vienne-Prague-Trieste, 1756, frontispice (d'après Marco Triscioglio, *Il muratore e il latino*, éd. Celid, Turin, 2000, p. 85). La leçon de Laugier produit le progrès : seulement si l'on connaît les fondements originels de l'architecture on pourra bâtir la ville moderne.



Variantes et permanences

Il est néanmoins possible, tout en restant fidèles à ce cadre extrêmement rigoureux, de trouver des champs de tolérance et de variation assez amples. La vaste nomographie classique a été souvent et mal à propos appauvrie par les néoclassicismes, lorsqu'ils n'en ont gardé que quelques aspects paradigmatiques : ce sont des aspects qui, s'ils règlent la construction d'un édifice, ne parviennent guère à recomposer l'image d'une architecture comme monument. Si l'on prend le paradigme comme "paradogme", voilà le piège du canon : car la forme générale de la règle n'exempte nullement d'en chercher les dynamiques et les potentialités. Ainsi, alors que d'autres théoriciens prendront d'autres voies, Choisy s'entête à parcourir à l'envers le chemin des millénaires pour repérer les traces de cette règle qui fait l'architecture en la faisant monument ; mais justement il trouve que la règle, sous sa forme la plus générale, ne fait pas que baliser le chemin des siècles passés, mais elle est aussi productrice et garante du nouveau : «*désormais un système nouveau de proportions s'est fait jour ; où les lois harmoniques ne seront autres que celles de la stabilité*»⁷. Dans ce nouveau système proportionnel découlant des lois statiques du matériau, Choisy voit que le principe général du tracé régulateur est sauvé et qu'une marge encore vaste d'invention est inscrite dans cette nouvelle législation.

En effet, cette marge se restreint à une discussion entre ingénieurs d'où l'architecte est exclu (et qu'il aura de la peine à réintégrer), concernant le choix des paramètres, la

définition des coefficients, la qualification des modules d'élasticité et de résistance. Mais si l'architecte n'est pas au centre de cette discussion, il est néanmoins au cœur de la question du comment transformer des morceaux de fer, des masses de béton, des plaques de verre, en une architecture qui soit encore monument.

Car le monument se confirme encore une fois comme la recherche et l'expression architecturales de l'"autre" et de l'"outré"; et, réciproquement, l'architecture ne peut être autre chose que cela : tout ce qui en est en dehors appartient au terrain vague du sans nom, de l'innommé ou encore de l'innommable.

A l'intérieur même de l'architecture ainsi entendue comme monument, la recherche et l'expression architecturales, bien qu'elles puissent parfois se présenter comme réduction des normes à un canon simplifié, ne signifient jamais une carence de législation. Mais si la présence de lois est une condition nécessaire pour attribuer le nom d'architecture à une construction, elle n'est pas suffisante pour en faire un monument. A son tour, cette recherche de l'"autre" et de l'"outré" qu'est le monument ne s'opère que par l'instauration permanente de l'analogie : en effet, son application se fait selon ce que résume bien l'adage scolastique «*per analogiam proximam et differentiam specificam*». Il s'agit d'un double mouvement indissociable, car si l'on ne cherche que des analogies, on ne trouvera que des identités; et si l'on ne cherche que des différences, on ne trouvera que le désordre.

Le piège du canon est donc de ne proposer que l'identité : il est peu intéressant, mais il est fort rassurant de chercher et de trouver toujours la même chose. Mais si c'est ainsi, c'est qu'on aura entendu le canon comme "modèle" et non pas comme "exemple" régénérateur, et qu'on aura oublié que la tradition est une innovation réussie.

Le piège de la nomographie architectonique est donc de ne considérer comme architecture que la construction répondant aux préceptes des procédures numériques et proportionnelles ou graphiques et géométriques appliquées à des matériaux constructifs aptes à les réaliser. Ce piège est certainement favorisé par les ruines, considérées comme des reliques qui sont en un certain sens comme le monument par excellence : car elles sont ce qui reste et persiste d'une construction conçue comme éternelle et par conséquent sans temps⁸.

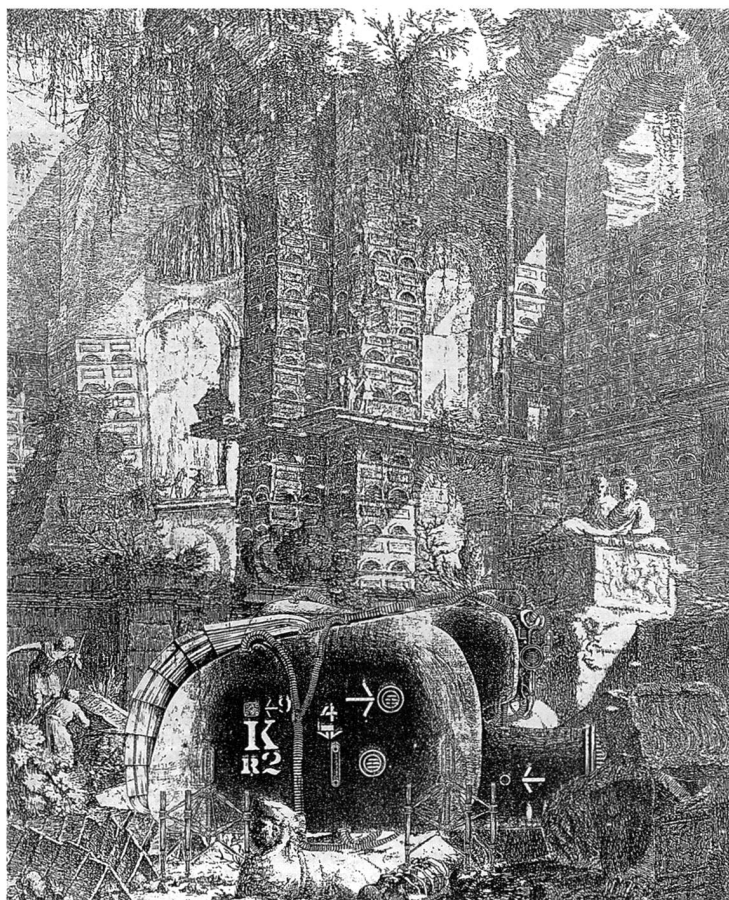
Mais qu'en est-il des tentes des généraux égyptiens, agiles et autoritaires; des terrasses verdoyantes des habitations babyloniennes; des édicules montés sur le parvis du temple grec destinés à ne vivre que les jours de la célébration du dieu; des délices des jardins, des "paradis" justement, des palais persans; des tissus tirés comme des voiles contre le soleil et la pluie au-dessus du Colisée romain... Pour le "canoniste", tout cela ne peut être que du bricolage : un arrangement qui peut rendre plus agréables ou moins insupportables les jours et l'occurrence, mais qui au fond n'est que le matériel d'usage de l'architecture.

Le monument, au contraire, serait ce qui reste après que la fête du temps est terminée : ce que signifie la désolation émouvante de la ruine, reliquaire gisant dans le silence des ères qui chiffrent le temps et qui rythment les époques. L'"époque" "suspend" le temps et "retient" l'essence de l'être : de même que le monument, dont la ruine, dans son hallucination géométrique et dans son érosion stéréométrique, est la manifestation excellente sinon excessive.

Le monument à l'heure actuelle

En regard de cette conception fondamentaliste, géométrico-abstraite, minimaliste et métasymboliste, on trouve l'exact opposé, produit de la "condition postmoderne": dans cette condition, le monument est entendu comme un événement spécial et en quelque sorte superflu. Dans cette condition, on est facilement conduit à réduire la conception de la mémoire à l'information immédiate de l'événement – ce qui interdit toute possibilité de monument –, ou bien à la dissiper dans des simulacres virtuels, ou bien encore, à force d'affaiblir les valeurs reçues, à surestimer la signification de monument jusqu'à y comprendre presque tout⁹. Beaucoup de mémoire fait beaucoup de temps; de même que des lieux durables font des liens durables; et vice-versa. Mais, justement, à une époque où cet organe assurant la motricité idéale qui s'appelle "souvenir" a tendance à s'entraîner dans l'instantané, et partant à implorer, comment retrouver un sens au monument?

Si on considère l'histoire comme transmission de valeurs permanentes, alors la traduction de telles valeurs peut se réaliser dans des monuments, c'est-à-dire dans des compositions paradigmatiques, qui célèbrent des certitudes universellement reconnues comme indiscutées et indiscutables. Mais, dans notre présent historique, la possibilité s'affaiblit de créer des monuments de ce genre. De plus, si l'on se place dans la complexité de la métropole, la forme monumentale même perd progressivement sa



Archigram, projet Living-Pod, in Urban Renewal [l'habitat gousse, dans une rénovation urbaine], 1966. Rapport déchiré avec le passé dans la condition moderne et postmoderne.

propre évidence perceptive pour ne devenir que l'objet d'une jouissance "distracte"¹⁰, latérale, périphérique: sa signification n'est plus facilement reconnaissable et son image tend au mimétisme, à retomber dans l'indifférence du fond.

L'ensemble de ces conditions induit à repenser la relation entre architecture et monumentalité, et à réfléchir sur les transformations du concept même de monument: une idée de monumentalité adaptée au présent, c'est-à-dire consciente de l'émiettement, du morcellement, du démembrement de l'expérience, ne semblerait permettre que la production de monuments "réduits": comment ne pas saisir la contradiction de constructions "minimales", montrant leur nature de monuments érigés à l'"absence du monument"...¹¹

Dans ces conditions, la considération du monument, dans la culture d'aujourd'hui, passe par la variation de la "mémoire" en "remémoration", qui en est une déclinaison fléchie. Bien plus qu'une crise d'amnésie, c'est la crise de la métaphysique (annoncée et argumentée par Nietzsche et Heidegger) qui entraîne un rôle central pour cette mémoire pour ainsi dire dépotée: dès lors que les fondements ne fondent plus, car on a découvert leur "éventualité", le sens ne se dégage que par rapport à des "événements"¹², et, à la place d'une conception métaphysique et structurelle, la remémoration ne nous fait entrevoir qu'une voie provisoire et non fondatrice pour restaurer une présence.

Les conséquences de penser le monument dans ce cadre de référence, dont le caractère est essentiellement "infondé", c'est-à-dire fondé "éventuellement" et dans la remémoration, sont d'abord de nous rendre visible que la mémoire historique et le patrimoine de la tradition n'apparaissent plus sous une lumière unitaire. Dans le monde du déclin de la métaphysique, la tradition n'est plus "une"; elle est au contraire une multiplicité explicite de voix. Dans notre condition actuelle, le monument ne se donne qu'avec l'impossibilité d'une véritable culture du monument: des valeurs, de même que des "événements" partagés et considérés par tous comme décisifs et fondateurs, ne sont pas disponibles. Mais, en même temps, nous ressentons l'exigeante nostalgie de trouver la seule définition possible des cadres de l'expérience dans les formes, les valeurs, les exemples transmis par la tradition. C'est une position "traditionnaliste" alors même qu'elle est empêchée de l'être entièrement.

Ainsi, d'un côté, la production de monumentalité est une donnée dont les communautés semblent ne pouvoir guère se passer, alors même que, d'un autre côté, elles ne sauraient s'identifier aux monuments hérités, précisément en raison de l'érosion et de l'avarie, de la déchéance ou de la perte d'autorité des valeurs dont eux-mêmes sont les porteurs.

Aujourd'hui, celui même qui doit toucher aux monuments hérités, ou qui veut construire un monument, est forcé de devenir explicitement conscient de la non-universalité de ses interventions, de leur être "partiel". Mais encore faut-il remplir cette "partialité": qui la remplit et comment la charge-t-on de valeurs et desquelles. Dès lors, seul un processus "rhétorique" de délibération peut s'instaurer: à la condition qu'on l'entende comme un dispositif de règles négociables, la rhétorique est peut-être le seul moyen qui assure la méthode de la modification en même temps que la modification de la méthode.

Notes

¹ Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, Paris, 1944, p. 67. Cette deuxième face dont Socrate affabule dans le dialogue correspond bien à l'esprit du monument. Mais l'on peut trouver des points de vue plus modestes : «Monument, s.m. – Dans le sens générique du mot et de la chose, monument est l'équivalent du mot grec mnema, et ce terme s'applique à un signe propre à rappeler la mémoire des faits, des choses et des personnes. On s'en sert pour désigner une multitude d'ouvrages des arts, depuis le plus grand édifice jusqu'à la plus petite médaille.» In Pierre Chabat, *Dictionnaire des termes employés dans la construction* [...], A. Morel et Cie, Paris, 1878, p. 510.

² Jean-François Lyotard, «Monitum monumenti», in *Festival '89* [...], Rosenberg & Sellier, Turin, 1989, pp.101-102. Cf. Marcellin Barthassat, «Architecture et modestie», in *Séminaire du Centre Thomas More*, La Tourette, juin 1996.

³ Heinrich Füssli, Zurich 1741-Londres 1825. Ce dessin a été probablement exécuté pendant son séjour à Rome entre 1770 et 1778. On l'a choisi parmi tant d'autres artistes qui entre les XVIII^e et XIX^e siècles ont exprimé de façon imaginaire leur concept de "monument" par rapport au "classique". Claude-Nicolas Ledoux, par exemple, avec son «Abri du pauvre» tiré de ses *Origines de l'Architecture*, où il signifie, par l'indigent ici représenté, la parabole de l'architecte *nudus* et *inermis* face à l'univers dont il cherche à déchiffrer les signes.

C'est le point zéro, la table rase, d'où il espère recommencer à apprendre le langage originel de l'architecture. Cet être dépouillé dispose néanmoins d'un arbre, ce qui fait une citation implicite de la cabane des *Essais* de Laugier, et au mythe du modèle organique de l'architecture, quant aux formes que déterminent les branches et au matériau primordial qu'est le bois. Chez Füssli, on le verra, pas de renvoi à la nature: tout est déjà et totalement artificiel.

⁴ Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, livre II, 7.

⁵ Ibid., livre III, 1.

⁶ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899, vol. I, p. 51.

⁷ A. Choisy, *op. cit.*, vol. II, p. 764.

⁸ Est-ce que l'aphorisme d'Auguste Perret («L'architecture c'est ce qui fait de belles ruines») s'inscrirait dans cette lignée de pensée ?

⁹ Tout le XIX^e siècle semble partagé entre la recherche et l'expression sans nom des vertus domestiques et la manifestation magnifique et somptueuse des qualités représentatives des nouveaux matériaux de construction, entre l'ingénieur anonyme des petites inventions dont l'effet se fait sentir par addition retombant sous la catégorie du confort et l'ingénieur des grandes entreprises industrielles, civiles et militaires, que la catégorie du sublime illumine. On pourrait dire que se reproduit la situation qui est celle de toujours: la société vit grâce aux dispositifs de

l'échelle du *quotidien*, mais elle ne se reconnaît qu'à l'échelle du *monumental*. Ainsi est-il utile de confondre "banal" et "monumental"? L'univers existe depuis toujours, donc c'est banal... Et pourtant les Egyptiens nous avaient appris cet art de montrer des choses leur aspect insondable, de construire des choses pour édifier un monument au mystère... Et les Grecs avaient fait de l'émerveillement le commencement de la philosophie.

¹⁰ Cette notion se trouve déjà dans Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), par. 15, in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1955.

¹¹ Ces réflexions ressortent des lectures de Gianni Vattimo, «Post-moderno e nuova monumentalità», in *Festival '89* [...], *op. cit.*, pp. 98-100, ainsi que du texte collectif in *Id.*, pp. 91-97. De G. Vattimo v. aussi «Ornamento e monumento», in *Rivista di estetica*, Rosenberg & Sellier, Turin, 12/1982, pp. 36-43.

¹² Cf. par contre la signification du mot "classique" in Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1960, P. II, II-1.b.8. Ces réflexions et celles qui suivent sont redevables, outre à G. Vattimo, *op. cit.*, à l'œuvre de Paul Ricoeur et à la lecture qu'en fait Evelina Calvi dans son *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione* [Temps et projet. L'architecture comme narration], Guerini e Ass., Milan, 1992 (1^{re} éd. 1991).