

**La chute Babel :**  
**pour une histoire de la destruction architecturale**  
Juan Antonio Ramírez

En tout premier lieu, je voudrais m'excuser : je vais vous parler dans une langue qui n'est pas la mienne et que je ne connais pas suffisamment bien. Mais, malgré tous les malentendus que cette situation peut engendrer, je me consolerais en pensant qu'elle est en parfaite adéquation avec le thème que je veux développer ici aujourd'hui. En effet, j'espère que l'on me comprendra un peu mieux que Nemrod, le roi mythique de Babylone qui donna l'ordre de construire la Tour de Babel, et auquel Dante Alighieri fait référence pendant son parcours dans les cercles infernaux :

“Raphel may amech zabi aalmi  
Cominciò a gridar la fiera bocca,  
Cui non si conveniva più dolci salmi.”

Et qui signifie :  
“Raphel may amech zabi aalmi  
Commença à hurler cette bouche féroce  
Dans laquelle n'entraient de mots plus doux.”<sup>1</sup>

“Il s'accuse lui-même,” dira plus tard Virgile. “C'est ce Nemrod, dont le méchant dessein empêche l'univers d'user un seul langage. Laissons-le là; et ne parlons pas en vain, car toute langue est pour lui telle qu'est la sienne pour autrui : nul ne peut la comprendre.”<sup>2</sup>

On dit qu'une image vaut mille mots; nous pouvons donc nous en servir pour réduire quelque peu les néfastes conséquences de la confusion des

langues. Nous savons tous que les ziggourats mésopotamiennes sont à l'origine de la Tour de Babel; ces gigantesques constructions en brique supportaient sur leur sommet un temple auquel il était possible d'accéder en empruntant une complexe succession de marches. Pour le moment, je souhaite mettre l'accent sur l'aspect légendaire de la ziggourat de Babylone (laquelle fut érigée vers l'an 1100 avant Jésus-Christ), et non sur les détails archéologiques de ce bâtiment. Le souvenir imaginaire de cette tour, ou de bien d'autres tours mésopotamiennes, se trouve dans le récit biblique de la Tour de Babel, que je vous livre maintenant avec cet extrait tiré de la Vulgate, texte de référence dans la tradition chrétienne occidentale :

“Sur toute la terre il n’y avait qu’une seule langue, on se servait des mêmes mots. Des hommes émigrant vers l’Orient trouvèrent dans le pays de Shinéar une plaine où ils s’établirent. Ils se dirent l’un à l’autre : “Allons, faisons des briques et cuisons-les au feu.” La brique leur tint lieu de pierre, et le bitume de mortier. Puis ils dirent : “Allons, bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet atteigne les cieux.”

“Ainsi nous nous ferons un nom, de peur d’être dispersés sur toute la surface de la terre.” Mais le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes. “Voici, dit-il, qu’ils ne forment qu’un seul peuple et ne parlent qu’une seule langue. S’ils commencent ainsi, rien ne les empêchera désormais d’exécuter toutes leurs entreprises. Allons, descendons pour mettre la confusion dans leur langage, en sorte qu’ils ne se comprennent plus les uns les autres.” Ce fut de là que le Seigneur les dispersa sur la face de toute la terre, et ils arrêchèrent la construction de la ville. C’est pourquoi elle reçut le nom de Babel, car c’est là que le Seigneur mit la confusion dans le langage de tous les habitants de la terre, et c’est là qu’il les dispersa sur la face de toute la terre.”<sup>3</sup>

Aucune évocation n’est donnée de la forme ni des dimensions d’un édifice sans aucun doute gigantesque, lequel devait se trouver à proximité d’une ville. Cet extrait permet une interprétation iconographique assez libre, et explique que les tours de Babel de l’art médiéval ait été fréquemment conçues avec une base quadrangulaire, tout comme les enluminures qui proviennent de deux livres d’heures dans la collection du British Library : celui du duc de Bedford produit entre 1414 et 1423 (Add. MS 18850, fol. 17v), et l’autre, légèrement plus récente (aux alentours de l’an

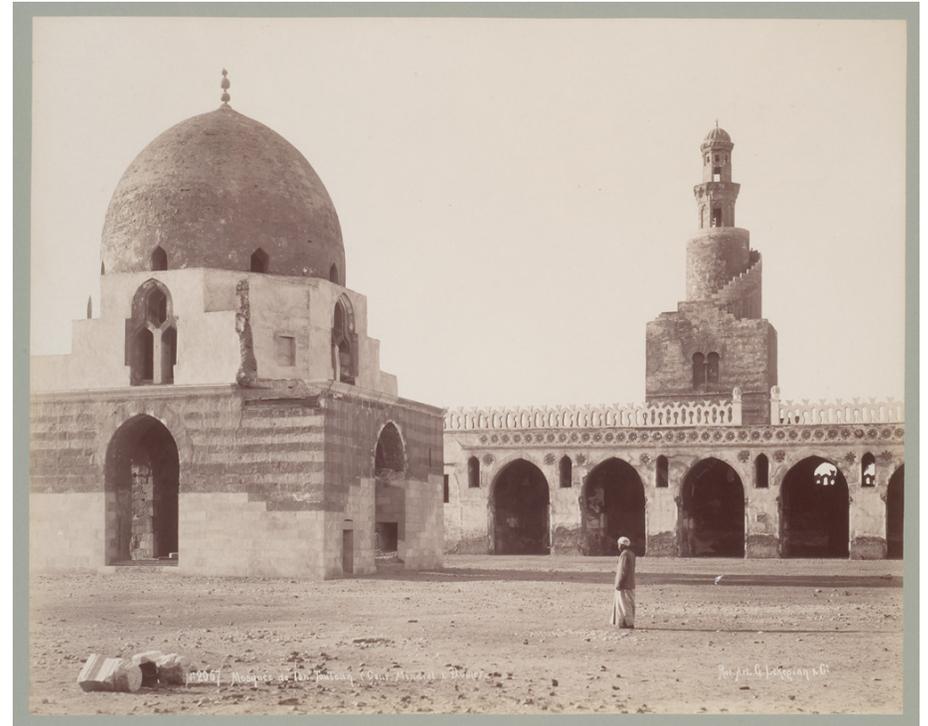


Fig. 1 G. Lékégian & Cie., studio photographique, actif en Égypte vers 1860-1900 : vue de la mosquée Ibn-Touloun, Caire, sans date, épreuve argentique à l’albumine, 42,1 x 33,5 cm, PH1982:0164, Collection Centre Canadien d’Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

1500), produit par Gerard Horenbout (Add MS 35313, fol. 34). Il est très intéressant d'observer la concurrence avantageuse que la tour établit avec une montagne d'ardoise dans ce dernier.

L'image codifiée de la Tour de Babel comme édifice en forme de spirale, posé sur une base circulaire, semble s'être imposée à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, conséquence de l'arrivée en Europe de dessins et de descriptions de quelques tours du Proche-Orient, qui captivèrent notamment par leur disposition exotique. Je pense à la grande mosquée de Samarra, et en particulier à son minaret haute de cinquante mètres (exécuté à l'époque de Mutawakkil, vers le milieu du IX<sup>e</sup> siècle) dont la connaissance lointaine se serait superposée à la représentation de la mosquée d'Ibn Toulon, au Caire, bien connue des visiteurs de la capitale égyptienne (fig. 1). La base carrée sur laquelle se dresse l'escalier en spirale de ce minaret permettait une sorte de conciliation avec la tradition iconographique médiévale des tours de Babel quadrangulaires.

Enfin, nous parvenons ainsi à l'image canonique de cet édifice, dans les deux représentations culminantes de Pieter Bruegel. Celle du Kunsthistorisches Museum de Vienne (GG inv. no. 1026) fut peinte en 1563, et celle du musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (inv. 2443), cinq ans plus tard. Je commenterai ultérieurement d'autres aspects concernant ces œuvres, mais pour l'instant, je souhaite simplement signaler comment, dans les deux cas, l'immense tour, visiblement inachevée, domine la ville de manière accablante, laquelle semble réduite à un vague arrière-plan. On dirait un édifice en forme de spirale mais, dans les deux cas, on pourrait aussi se croire face à un édifice circulaire dont les étages successifs diminuent graduellement.

Il semble difficile de nier l'influence de Bruegel dans d'autres créations picturales de ce sujet, comme celle de van Valckenborch au musée du Louvre (1594, inv. R.F. 2427), dans laquelle l'édifice montre un net profil conique et un soin du détail architectural remarquable. Nous retrouvons cette volonté de nous présenter tous les éléments d'une construction plausible, d'un point de vue architectural, dans les différentes interprétations que nous offre le père jésuite Athanasius Kircher, dans un livre qu'il publia en 1679, consacré expressément à la Tour de Babel.<sup>4</sup>

Dans une planche montrant la *Topographie des villes dressées par Nemrod et ses descendants*<sup>5</sup>, il y a, dans la partie inférieure de la gravure,

une représentation de la tour avec une rampe ascendante en spirale selon l'iconographie architecturale du courant baroque. C'est un édifice achevé mais quelque peu schématique.

En revanche, la représentation de la ville de Babylone faite par Kircher comprend les murs célèbres encerclant une ville rectangulaire, les jardins suspendus, et la grande tour, avec son puissant profil conique, démesurément dressée au-dessus du quadrillage de la ville, au centre d'une grande esplanade.<sup>6</sup> Le sommet est d'une autre couleur, comme s'il lui manquait le recouvrement extérieur. Une grue, sur la gauche, suggère que nous nous trouvons face à un édifice inachevé. Il s'agit là de la même construction (ou du moins d'une très semblable) qui a été illustré plus en détail sur une autre gravure<sup>7</sup>. Kircher a réuni dans cette recreation architecturale l'édifice en gradins type, sur les trois niveaux constituant la base, avec la rampe en spirale ascendante, sur les trois niveaux suivants, pour achever le tout avec une sorte de " temple " circulaire. Il s'agit d'une belle fantaisie, avec une arcature de style romain et d'élégantes rampes qui s'entrecroisent, et semblent traduire en hauteur les avenues et les croisements de l'urbanisme baroque.

Mais ce savant insolite semble exhiber aussi un sens de l'humour sceptique quand il nous montre, dans une autre gravure, l'impossibilité physique d'ériger une tour qui atteigne le ciel, d'après Copernic et sa conception du cosmos<sup>8</sup>. En effet, si on était parvenu à ériger une construction jusqu'au cercle cosmique le plus proche de celui de la terre, et ainsi atteindre le firmament avec cet étrange unicolore architectural, notre planète se serait retournée en perdant l'équilibre, démontrant ainsi l'absurdité que pouvait avoir la prétention des " babéliens ". Je ne crois pas nécessaire de rappeler d'autres exemples de l'iconographie traditionnelle de la Tour de Babel. Bien que parfois, ses formes aient été de manière suspecte semblables à celles du Temple de Salomon, une opposition dans les significations des deux prototypes architecturaux s'est maintenue fermement tout au long des siècles : Jérusalem et son temple représentent le bien, alors que Babylone et sa tour incarnent l'orgueil et la futilité. Nous le voyons ainsi dans un " emblème moral " de Sebastián de Covarrubias Orozco, où le soleil de la justice divine brille pour tous, aussi bien pour la ville de Babel que pour celle de Jérusalem.<sup>9</sup>

Voilà le sens qui sera souvent donné à la grande ville pendant la modernité, surtout quand on adopte une optique conservatrice. Il est



Fig. 2 Hans Poelzig : esquisses de *Flughaus*, vers 1919, crayon conté sur papier, 32,7 x 25 cm, DR1986:0035 verso, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

difficile de savoir quel était le sens précis qu'Hans Poelzig voulait donner à cet étrange dessin conservé au Centre Canadien d'Architecture (fig. 2), mais on peut deviner son ambivalence : s'agit-il de schémas d'édifices modernes avec une forme similaire à celle de la Tour de Babel ou bien d'illusions uchroniques? Une de ces petites esquisses aux rampes qui s'entrecroisent s'inspire d'ailleurs d'Athanasius Kircher. Il est impossible de ne pas penser à la pulsion utopique de l'expressionnisme allemand. Cette *Flughaus*, " maison de l'envol ", ne ressemble pas en fin de compte à un aéroport, mais à une sorte de rampe ascendante, ou de lancement, pour l'envol spirituel. On avait tendance, à cette époque, à assimiler la grande cité à Babylone, siège du mal, de l'orgueil et de l'ambition. Cela transparaît dans des films tels que *Metropolis* de Fritz Lang (Allemagne 1926), dans lequel la ville contemporaine est identifiée à une Tour de Babel avec son iconographie traditionnelle.

Cette ville cinématographique était essentiellement une entéléchie verticale où chacun des secteurs en hauteur représentait les différents stades du pouvoir et du bien-être : dans les sous-sols, jouxtant les usines, vivait la classe ouvrière, alors que dans les zones plus élevées se trouvaient les résidences des tout-puissants, et plus spécialement le centre de contrôle de cette espèce de Nemrod cinématographique, l'impitoyable maître de cette tour/cité symbolique.

Mais ce film allemand n'est pas le seul à montrer de hautes constructions modernes s'identifiant aux valeurs traditionnelles de Babel. Loin de l'avant-garde se situent beaucoup d'autres exemples, comme *Safety Last* (réalisé par Fred C. Newmeyer et Sam Taylor, États-Unis, 1923), où l'on voit un Harold Lloyd inouï escalader avec peine les divers étages d'un gratte-ciel pour atteindre, sur la partie la plus élevée, la gloire sociale et le bonheur sentimental. Plus explicite encore est le dessin *Gratte-ciel et tunnels* peint en 1930 par Fortunato Depero pour la scène plastique du ballet *New York New Babel* (Musée d'art moderne et contemporain de Trento et Rovereto)<sup>10</sup>. Ici, le schéma urbain de *Metropolis* est quelque peu idéalisé, mais manifestement, on y trouve une synthèse de Manhattan, avec les sous-sols du métro, à la manière d'un soubassement avec, en haut, les gratte-ciel inclinés formant deux triangles, pour que l'ensemble se rapproche encore plus du profil traditionnel de la Tour de Babel, essentiellement conique comme nous l'avons déjà vu. Ils forment distinctement un " M ", comme l'initiale de " metropolis ", mais on devine également le dessin d'un visage monstrueux à la gueule ouverte, qui rappelle le Moloch dévorateur du film de Fritz Lang.



Fig. 3 Photographe inconnu : perspective d'un projet soumis au concours architectural pour un palais des Soviets, Moscou par Boris Mikhailovich Iofan, Vladimir G. Gel'freikh, et Vladimir Alekseevich Shchuko, prise de vue après février 1935 (épreuve argentique à la gélatine, 22,2 x 17,6 cm, PH1998:0026:007, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal)

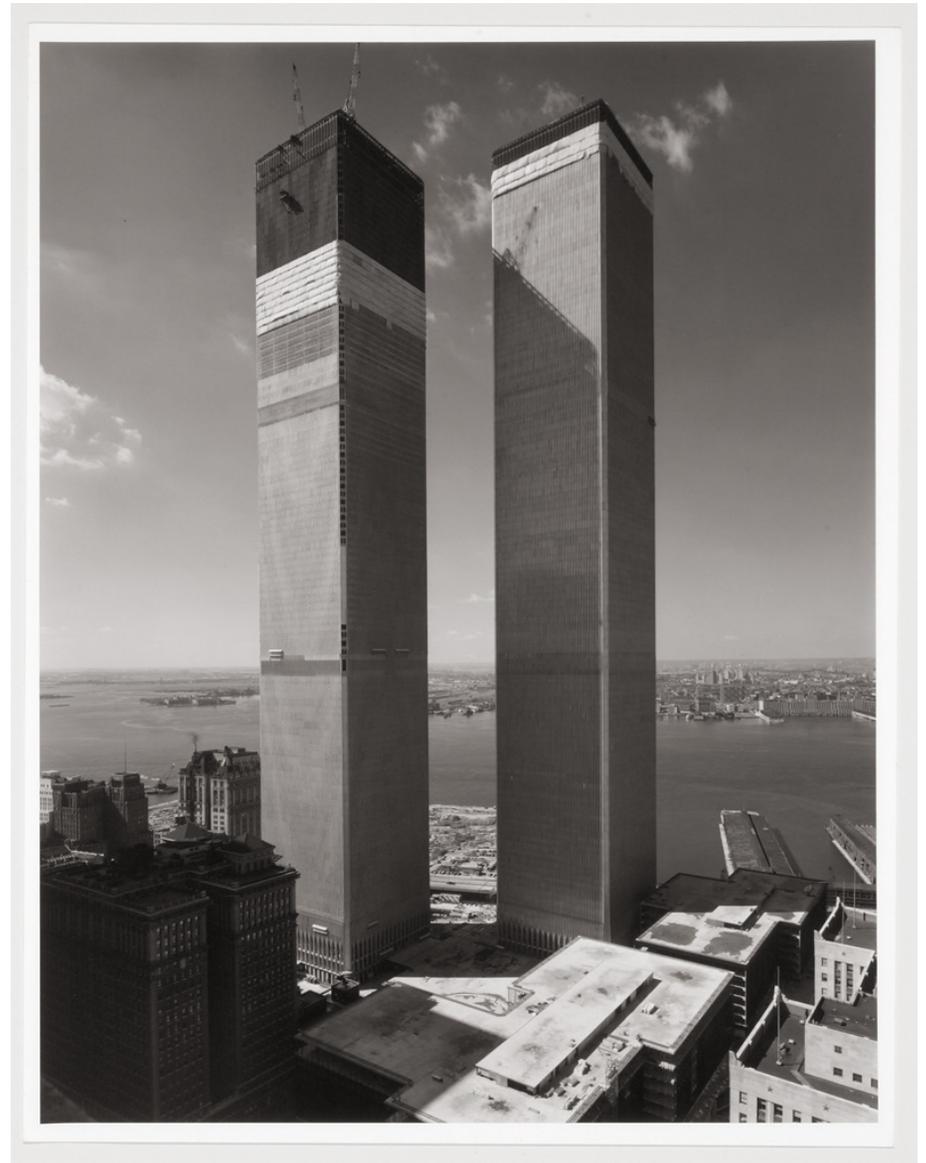


Fig. 4 Todd Watts, photographe : *World Trade Center #6*, prise de vue 1972 (encre sur épreuve argentique à la gélatine, 34,3 x 26,5 cm, PH1979:0543, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal)

Je vous présente maintenant deux tours de Babel modernes, apparemment très différentes, voire même en opposition quant à leur signification sociale. Voici d'abord le palais des Soviets imaginé par Iofan et ses collaborateurs (fig. 3), dans un dessin qui montre la persistance inconsciente du mythe de la grande tour, avec des cylindres de section décroissante superposés en hauteur. Le ciel représente Lénine et sa promesse de salut final pour le prolétariat dans le paradis communiste. Dans un tout autre genre, nous avons une photographie, évidemment antérieure au 11 septembre 2001, montrant les tours jumelles à New York en construction (fig. 4). La duplication redondante d'un bâtiment aussi haut l'a transformé en une sorte d'hyper symbolisme de la ville et de tout l'empire américain.

Rien d'étonnant à ce que les ennemis des États-Unis assimilent les tours du World Trade Center, de façon à moitié consciente, aux valeurs négatives associées à Babel. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet.

Après avoir abordé certains aspects généraux à propos de la Tour de Babel, j'aimerais examiner de plus près un détail important : jamais ce bâtiment n'a été montré achevé, mais toujours pendant sa phase de construction. Dans la première version de Bruegel, une scène significative est mise en évidence : le roi Nemrod visite le chantier, portant avec une cape et sa couronne, et le sceptre à la main. Des tailleurs de pierres agenouillés devant lui cessent momentanément de travailler. D'autres ouvriers ne semblent pas s'être aperçus d'une si auguste visite et continuent leurs corvées, taillant des pierres ou soulevant des dalles. Voilà l'action qui se déroule au fond, là où se trouve la tour proprement dite, décharnée ou ouverte en canal, comme une immense carrière dans laquelle pullulent des centaines d'ouvriers occupés dans les plus divers travaux. Les grues élèvent les matériaux, et ceux-ci sont parfois charriés par des chemins et des escaliers tortueux, à moitié taillés dans la roche sur laquelle semble se dresser la tour. Les échafaudages et les cintres prolifèrent tout en haut de la deuxième tour peinte par Bruegel, celle conservée au musée Boijmans Van Beuningen. Cette version, certes, ne montre pas la visite royale que l'on aperçoit sur le tableau du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Cette absence nous permet de déceler une tension entre deux façons de présenter la construction de la Tour de Babel, tension qui se maintiendra tout au long de l'Âge moderne : d'une part, on a la visite royale et la

supervision monarchique du grand œuvre, et d'autre part, une activité utilitaire sans plus, apparemment incontrôlée, autour d'une énorme construction inachevée.

Retournons à nouveau à la grande tour de Kircher<sup>11</sup>. Le jésuite, sur la droite au premier plan, représente un monarque exotique vêtu comme un sultan turc, accompagné d'un imposant cortège; il s'approche des plans de la tour tenus par d'humbles serviteurs. Ce détail met en évidence l'ambivalence concernant un tel promoteur architectural : c'est peut-être un grand personnage qui encourage une œuvre singulière, mais il a, avant tout, un orgueilleux manque de bon sens, quelque chose qui peut seulement être attribué à un monarque infidèle. En contraste, une gravure de Matthaeus Merian réalisée vers 1625<sup>12</sup> ne montre aucun monarque ni contremaître, mais un fourmillement frénétique de travailleurs autour d'un bâtiment dont les éléments constructifs sont, certes, largement inspirés du soubassement du Temple de Jérusalem imaginé par Juan Bautista Villalpando.<sup>13</sup>

On ne croit pas que cet emprunt architectural soit une simple coïncidence : le Temple constitue la plus importante construction biblique, et comme la tradition veut que ses plans soient l'œuvre même de Dieu, il s'agirait donc là du bâtiment le plus parfait qui ait jamais existé sur terre. Le thème iconographique de la construction du Temple a été important et a eu presque toujours une implication monarchique tacite en présentant Salomon, symbole de la sagesse, regardant les plans et contrôlant le chantier.<sup>14</sup>

N'importe quel monarque encourageant l'œuvre pieuse pouvait s'identifier au grand roi d'Israël, tout comme Philippe II, par exemple, lorsqu'il supervisait, depuis une colline toute proche, les travaux du monastère de l'Escorial.

Je ne veux pas m'arrêter maintenant à ces considérations idéologiques, mais plutôt au fait qu'il existe une remarquable iconographie traditionnelle dédiée à la construction de l'architecture. Parfois, on ne trouve aucun prétexte thématique, religieux ni mythologique, comme dans La construction d'un palais, tableau de Piero di Cosimo, conservé au musée Ringling de Sarasota, en Floride (1515-1520, inv. SN 22). Mais il s'agit là d'un exemple très rare, comparable d'une certaine façon, aux célèbres tableaux avec vues architecturales idéales de Berlin,

d'Urbino et de Baltimore. Les principales activités relatives à l'utilitaire y sont représentées : scier du bois, tailler des pierres et des colonnes, charrier des matériaux, les positionner à l'aide de cordes et de poulies, etc. Le bâtiment que l'on voit se construire est un palais parfait, sur le point d'être achevé. Il n'existe là aucun désordre apparent qui semble pourtant consubstantiel aux véritables œuvres d'architecture et que nous trouvons par contre dans d'autres représentations de la construction, très empreintes d'implications idéologiques.

Deux d'entre elles, dont un siècle les sépare, sont L'aumône de l'évêque, fresque de Domenico di Bartolo dans la Pellegrinaio de l'hôpital de Santa Maria della Scala à Sienne, peinte vers 1440, et la Construction de Saint-Pierre, peinte par Giorgio Vasari dans la grande salle du palais de la Chancellerie à Rome, qui date de 1546. Dans la première, on voit des échafaudages, des escaliers, et divers personnages charriant des matériaux de construction pour bâtir un édifice de style encore gothique. Dans l'œuvre de Vasari, le pontife Paul III regarde les plans et ordonne la poursuite du chantier, comme s'il était, lui, le nouveau Salomon visitant les travaux du Temple et dirigeant réellement la construction.

Cette église du Vatican, au fond, possède toute la noblesse d'une vénérable ruine romaine et ne manque pas de garder une similitude suspecte avec certaines constructions "babéliennes", comme celles de Bruegel que j'ai mentionné précédemment. Rien d'étonnant à ce que la propagande protestante de l'époque insiste pour qu'on voie Saint-Pierre comme une véritable Tour de Babel, et le pape comme un antéchrist, ou un nouveau Nemrod encourageant l'orgueil et la confusion par le biais d'une œuvre irréflichte et interminable.

Toujours est-il que le thème de la construction a imprégné la culture artistique de l'Âge moderne, contaminant ainsi tous les thèmes codifiés de l'iconographie de l'architecture. Il apparaît, puisqu'il ne pouvait pas être en reste, dans les séries dédiées aux merveilles du monde antique. Maarten van Heemskerck a offert différentes variantes de la visite royale des chantiers dans sa gravure des pyramides d'Égypte, et celle dédiée au temple d'Artémise à Éphèse<sup>15</sup>. Étrange, cette volonté de montrer l'architecture dans une situation de transition, car dans les situations que nous commentons ici, les constructions du fond sont quant à elles bien terminées, et elles se présentent, au spectateur des gravures, comme des modèles de perfection ou de grandeur architecturale. Nous verrons

plus tard la symétrie de cette attitude avec la tendance d'Heemskerck à représenter, dans d'autres séries, le moment même de la destruction.

Antonio Tempesta a fait quelque chose de comparable dans sa série *Septem Orbis Admiranda*, et c'est ainsi qu'il nous a offert, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, des images aussi insolites que celle des pyramides à moitié construites, qui évoque des parallèles avec le sommet de la Tour de Babel d'Athanasius Kircher<sup>16</sup>. Dans les deux cas, il faut poser certaines questions. S'agit-il vraiment de bâtiments en construction? En quoi différent-ils, sur le plan formel, des ruines architecturales?

Bien entendu, un édifice "non achevé" révèle son ossature ou sa structure intérieure, tout comme un bâtiment à l'état d'abandon ou de ruine, et dont les brèches donnent également à voir les restes de l'intérieur et les secrets de la structure que cachaient les revêtements, quand l'édifice était encore resplendissant.

En réalité, l'état de ruine n'est pas seulement l'autre face (cachée) de la construction; elle est aussi le mode le plus complaisant de la destruction de l'architecture. Ce sujet paraît maudit : bien que nous sachions tous que beaucoup de constructions importantes ont demandé des destructions précédentes, l'histoire de l'architecture s'est écrite en tenant à peine compte de cette circonstance. Peu de travaux savants y sont consacrés, et il semblerait qu'il n'y a pas encore eu d'écrits sur l'iconographie de la destruction, à une exception près : la ruine, au sujet de laquelle on connaît, par contre, beaucoup de choses. Elle a été d'une grande importance pour la culture de la Renaissance, qui s'est approchée des restes grandioses du monde romain avec un comportement ambigu : admiration envers leurs réussites extraordinaires, avec pour conséquence le désir de les ressusciter, et le refus des valeurs païennes associées à cette culture antique. Parmi les nombreux exemples de cette ambivalence, nous pouvons nous arrêter au célèbre Saint Sébastien de Mantegna, au musée du Louvre (vers 1480, inv. R.F. 1766), peint une vingtaine d'années avant que Bramante et d'autres architectes italiens ne commencent à matérialiser une effective reconstruction de l'architecture romaine. Le saint est attaché à des restes imposants d'une construction dont on discerne une splendide colonne corinthienne et le début d'un arc en plein cintre. Dans le fond, on peut voir un arc de triomphe, les soubassements d'un palais, et d'autres détails antiques, et au-dessus, sur les hauteurs de cette montagne fantastique se dresse un château

“ moderne ”. La ruine architecturale est traitée avec une admiration mal cachée, mais c’est aussi le symbole du paganisme, qui fut détruit par la foi chrétienne et par un ordre nouveau mis au monde par la Rédemption.

Lorsqu’on regarde cette peinture, la question du Christ attaché à la colonne émerge inconsciemment. À la renaissance, de nombreuses reconstitutions artistiques à ce sujet ont vu le jour, et pour expliquer ce phénomène, je ne crois pas nécessaire d’exclure le fait que la colonne a été au centre de la théorie architecturale de l’époque. Tous les auteurs de traités ont accordé une grande importance au problème des ordres ou des “ divers genres de colonnes ”, et nous avons déjà vu comment, dans l’iconographie de la construction, figure fréquemment l’élaboration de fûts et de chapiteaux. Dans une version du thème peinte par Alejo Fernández au 17e siècle (Prado, Madrid, cat. 1925), la colonne à laquelle se trouve attaché le Christ fait partie d’un édifice à moitié détruit, soi-disant “ romain ”.

Le thème de la ruine servait à méditer sur la brièveté de l’existence humaine, et de toute évidence, l’idée de la destruction “ naturelle “ de l’architecture visait aussi la décadence du corps humain qui se dirige inévitablement vers la mort. Dans l’insolite Paysage fantastique en ruine, peint par Hermanus Posthumus en 1536 (Musée Liechtenstein, Vienne, no. GE740), tout le tableau ressemble à un catalogue des restes de l’Antiquité, dispersés dans un vaste paysage, et attentivement examinés par plusieurs personnages. Dans la partie inférieure, un des personnages mesure la base d’une colonne, et près de lui, on peut lire une inscription en latin qui donne la clé moralisatrice de cette représentation : “ TEMPUS EDAX RERVM TVQVE INVIDIOSA VETVSTAS O[MN]NIA DESTRVITIS “ (“ ô toi, temps vorace, et toi âge envié, vous détruisez tout ”).

Ce genre d’associations explique l’univers inquiétant de certains tableaux et de certaines gravures dans lesquels le corps et sa décadence sont associés à la destruction de l’architecture tel que deux œuvres de Vittore Carpaccio : *La méditation sur la Passion*, peint vers 1510 (Musée Metropolitan, New York, 11.118) et *La Mise au Tombeau du Christ*, vers 1505 (Gemäldegalerie, Berlin, no. 23A). Les restes humains dispersés sur le sol trouvent écho, dans les deux cas, dans certains restes d’architecture, comme le fût rouge, au centre du tableau de Berlin, ou le trône en ruine sur lequel est assis le Christ dans le tableau de New York.



Fig. 5 Andreas Vesalius : étude de musculature, du livre *De corporis humani fabrica libri septem* (Basel 1543), p. 174, Osler Library of the History of Medicine, McGill University, Montreal (photo © CCA 2001)

Les deux paysages possèdent une indubitable vocation architecturale, comme si les configurations rocheuses créées par Carpaccio étaient aussi des ruines. Ce n'est pas incohérent puisque l'une des constantes de la pensée occidentale à ce sujet a été de supposer que l'architecture détruite par le temps était déjà, d'une certaine façon, transformée en "nature".

Et c'est cette tendance à assimiler le corps à l'architecture qui a conduit le grand anatomiste Vésale à employer pour l'être humain le même terme (*fabrica*) qui s'employait pour les constructions : *De humanis corporis fabrica* est apparu en 1543, quand les principaux clichés de la culture artistique de la Renaissance étaient déjà bien établis (fig. 5). Il est intéressant d'observer comment certaines de ses figures se trouvaient devant des fonds "naturels", avec de nombreuses ruines romaines, comme si l'on avait voulu mettre ainsi en évidence le parallélisme entre la structure occulte du corps, montrée par la dissection humaine, et celle du bâtiment, révélée par la ruine.

La grande construction en ruine était donc fascinante. Le délabrement ajoutait à ses valeurs didactiques et moralistes un sentiment de nostalgie et de mélancolie. C'était une nature morte de style *vanitas*, marquée par l'ambivalence de ce genre, qui invite au renoncement, mais aussi à la jouissance intense des biens terrestres, puisqu'ils sont périssables. La peine qu'éprouve le spectateur envers la grandeur passée est inséparable du plaisir d'être vivant. Toujours est-il qu'il y eut un important marché pour ce genre de représentations architecturales, ce qui explique la prolifération de livres et de collections de gravures, sans parler de ce genre particulier de la *veduta* dont le sujet central était la ruine, réelle ou inventée. La couverture du *Terzo libro d'architettura* de Sebastiano Serlio est bien connue (fig. 6). Les restes architecturaux imposants sont surmontés d'une devise d'Hildebert de Lavardin qui pourrait être considérée comme une affirmation programmatique de la valeur de ces éléments: "ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET" (Toute la grandeur de Rome se discerne dans ses ruines). J'aimerais que l'on retienne cette formule, parce qu'elle me paraît nécessaire pour distinguer la ruine des autres modalités de la destruction architecturale, dont les restes ne laissent pas deviner la nature de ce qui existait auparavant.

On sait que Serlio a intégré dans son œuvre quelques bâtiments de la Renaissance en tant qu'exemples de la bonne architecture romaine (comme le petit temple de San Pietro in Montorio de Bramante), de sorte



Fig. 6 Sebastiano Serlio: frontispice du troisième livre, *Quinto libro d'architettura* (Venise 1551), CAGE M NA44.S485.A74 1551, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

qu'il n'était pas évident, ni pour lui, ni pour ses contemporains, de savoir s'il fallait établir une distinction ou non entre ruines anciennes et ruines récentes, ou entre constructions contemporaines et restes anciens.

La dimension fantastique des ruines s'accroît avec le baroque. François de Nomé, dit Monsù Desiderio, dans son tableau *Ruines fantastiques avec Saint Augustin et l'enfant* (1623, Galerie nationale, Londres, NG3811), a créé un véritable délire onirique, avec des restes imprécis de constructions qui brillent comme des bijoux dans un monde ténébreux. Cela s'apparente quelque peu, même s'il s'agit d'une œuvre très différente, au pont à moitié détruit de Salvator Rosa qui figure dans le tableau *Le pont* de 1650 (Galerie Pitti, Florence), dont les vides trouvent écho dans l'œil gigantesque "naturel" qui s'ouvre, au fond, dans le rocher.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la passion archéologique se déchaîne, avec pour conséquence le désir de distinguer le nouveau de l'ancien, ainsi que les restes conservés des reconstructions idéales. Rome ancienne et Rome moderne, deux tableaux de Giovanni Paolo Panini peints aux alentours de 1757 (Musée Metropolitan, New York, inv. 52.63.1 et 52.63.2), témoignent de cette attitude : sculptures et édifices de l'Antiquité, dans le premier cas, remplissent complètement l'espace d'une galerie idéale; dans l'autre cas, on se retrouve face à des exemples équivalents qui procèdent de la Renaissance et du baroque. La ruine, semble nous dire Panini, n'est plus nécessairement le modèle idéal, puisque le monde ancien, représenté par la ruine, a été égalé ou dépassé par la société contemporaine.

Elle cesse donc d'être une référence nécessaire pour une hypothétique amélioration du monde actuel, et entre dans le domaine de la simple évocation nostalgique. En guise de folies nouvelles, on construit intentionnellement des ruines dans de nombreux jardins du XVIII<sup>e</sup> siècle (tels qu'au palais de Schönbrunn à Vienne, au Palazzo Reale La Reggia à Caserta, à Sanssouci à Potsdam, et bien d'autres). Étrange paradoxe, tout de même.

Ensuite, à l'époque du romantisme, on incorpore au répertoire sentimental des ruines des constructions issues d'autres périodes et d'autres styles que ceux de la tradition classique. Ainsi l'Abbaye dans le bois de chênes de Caspar David Friedrich (1809-1810, Château de Charlottenburg, Berlin), dans lequel les restes d'un monastère gothique



Fig. 7 Louis-Auguste Bisson et Auguste-Rosalie Bisson, photographes : vue de la partie supérieure d'une tour ruinée couverte de végétation, Château de Heidelberg, probablement avant 1858, épreuve argentine à l'albumine, 34,3 x 41,8 cm, PH1980:1083, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal



Fig. 8 Photographie inconnu : vue de l'intérieur du Colisée, Rome, de l'album Walks In Rome, vol. 1, sans date (épreuve argentique à l'albumine, feuille 9,2 x 16 cm, PH1980:1104.01:039, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

s'harmonisent avec les troncs morts des arbres dans un décor hivernal. Très tôt, la photographie remplacera les peintres dans cette tâche, et nombreuses sont les prises de vue, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, où figurent des ruines architecturales du monde entier. Un exemple, tiré de la collection du Centre Canadien d'Architecture, s'agit d'une tour détruite du château de Heidelberg (fig. 7). La photo, excellente, est attribuée aux frères Bisson, mais ce qui m'intéresse ici, c'est de souligner que nous n'apercevons pas une destruction " naturelle ", mais plutôt des cassures architecturales provoquées par l'action violente des explosions.

Je m'occuperai de cela un peu plus tard; auparavant, je voudrais m'arrêter sur les ruines d'un bâtiment en particulier, dont l'influence sur l'iconographie de la Tour de Babel a été considérable. Je veux parler du Colisée de Rome, qui a été dessiné, mesuré et reconstruit par de nombreux architectes et artistes tout au long de l'Âge moderne. Sa structure, faite d'anneaux concentriques, telle une longue-vue, reliés par des voûtes et des arcs en forme d'anneaux, a toujours été visible du fait du délabrement partiel du bâtiment (fig. 8).

Je crois que le Colisée, avec l'apparence qu'il avait depuis la fin de la période médiévale, a inspiré entre autres la disposition de l'enfer de Dante avec ses anneaux concentriques de diamètres décroissants jusqu'au cercle le plus bas, occupé par Satan, au milieu d'un lac de glace. Je veux rappeler, pour renforcer cette similitude, que la tradition voulait que la partie basse du Colisée fût pleine d'eau à certaines occasions, car on y tenait des batailles navales.

Il n'est donc pas étrange de voir que le Colisée conditionne spécialement l'image de la Tour de Babel, inachevée ou en ruine, dont l'iconographie architecturale, comme nous l'avons déjà vu, était celle d'un édifice fait de cylindres concentriques, comme si ceux du Colisée qui créent une concavité intérieure s'étaient étirés vers le haut en formant une convexité sur le sommet. Les associations infernales et toutes les autres évocations sinistres de Babel étaient justifiées dans un édifice comme celui-ci, véritable symbole du paganisme, (clairement négatif sur le plan moral), où beaucoup de chrétiens innocents avaient été martyrisés.

Récapitulons brièvement : nous avons parlé de l'iconographie de la tour, de la construction et aussi de la ruine, considérée comme le mode le plus

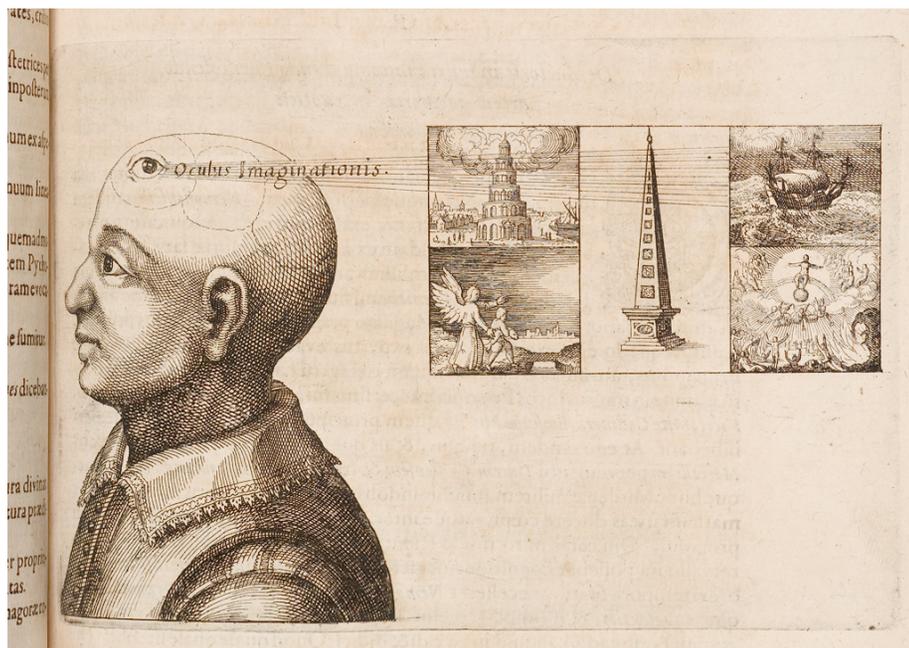


Fig. 9 Robert Fludd : détail de la frontispice du chapitre "De animae memorativae scientia, quae vulgo ars memoriae vocatur. ARS MEMORIAE," du livre *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (Oppenheim 1619), vol. 3, traité I, section II, p. 47, CAGE 11483, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal



Fig. 10 Aquafortiste inconnu d'après une gravure de Domenico Barriero : détail du couronnement de l'Église de Sant'Ivo alla Sapienza, Rome, du livre *Opera del Caval. Francesco Boromino* (Rome 1720), planche 6, eau-forte sur papier, feuille 56 x 40 cm, CAGE WM6123, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

complaisant de la destruction architecturale. Mais avant de faire allusion à la destruction violente, je veux rappeler qu'une autre grande tour prestigieuse a existé, une tour dont l'iconographie traditionnelle a pu se confondre, à certaines reprises, avec celle de Babel : je réfère au phare d'Alexandrie, une des sept merveilles du monde antique, qui a souvent été représenté comme une grande structure en forme de spirale ou en gradins avec, dans sa partie supérieure, la lueur d'un feu allumé servant à orienter les bateaux qui s'approchaient de la côte pendant la nuit.<sup>17</sup>

De là découlent les interprétations morales positives d'une telle image architecturale, comme on peut l'apprécier dans un rare tableau de Bernardo Jacopi Butinone dans lequel l'enfant Jésus parle avec les docteurs du Temple, assis au haut d'une tour en forme de spirale (vers 1480, Galerie nationale d'Ecosse, Édimbourg). De toute évidence, il représente la lumière. Il doit y avoir une relation entre tout cela et l'étrange mont Calvaire, en forme de spirale babélique, que l'on voit au fond de la Pietà de Cosme Tura (vers 1460, Musée Correr, Venise, inv. Cl. I no. 009). Au point le plus haut se trouve le rédempteur crucifié, triomphant du péché et du désordre du monde.

Cela explique aussi que Robert Fludd ait associé l'ange gardien au salut éternel, et le phare à l'orientation des bateaux perdus en mer à cause de la tempête dans son traité sur l'art de la mémoire (fig. 9)<sup>18</sup>. Le feu dans la partie la plus haute d'une tour en spirale se trouve aussi dans le célèbre couronnement de l'église romaine de Saint-Yves-de-la-Sapience (fig. 10). De toute évidence, Francesco Borromini a fait de cette église un autre phare d'Alexandrie à la manière divine, un luminaire de la foi et de la sagesse qui proclame le triomphe de l'Église sur l'orgueil et le désordre. Mais peut-être avons-nous là une autre Tour de Babel au moment même de sa destruction exemplaire? Le feu dans la partie supérieure ne pourrait-il pas faire référence aux flammes lancées par la colère de Dieu sur l'infâme construction?

Ces questions sont pertinentes car habituellement, la tour n'était presque jamais représentée en ruine ou complètement abandonnée : soit on la voyait pendant sa construction, comme nous l'avons vu précédemment, soit au moment même de sa destruction fracassante, comme on le voit en d'autres témoignages iconographiques de l'Âge moderne. En effet, des images comme " La chute de la tour de Babel " de Cornelis Anthonisz<sup>19</sup> ou celle de Pierre Woeiriot dans le livre d'emblèmes de Georgette de

Montenay<sup>20</sup> ne manquent pas. Dans ces cas, le moment précis de la colère divine est représenté, moment pendant lequel les vents, les éclairs et les langues de feu anéantissent la tour.

Il y a plusieurs sources littéraires plus ou moins " profanes " pour ces représentations, car la Bible ne mentionne pas ce qu'il advint de la tour après la confusion des langues. Flavius Josèphe l'évoque dans ses Antiquités judaïques :

" Cette tour et la confusion des langues des hommes - nous dit l'auteur juif - est rapportée aussi par la Sibylle dans les termes qui suivent : "Quand tous les hommes parlaient une même langue, certains d'entre eux construisirent une tour très élevée pensant qu'elle atteindrait le ciel. Mais les Dieux envoyèrent des vents contre elle pour la renverser, puis ils donnèrent à chaque homme une langue différente."<sup>21</sup>

Et un autre historien, le Pseudo-Philon, précise : " [Dieu] excita un grand tremblement de terre et le feu tourbillonnant jaillit de la fournaise en flammes et des étincelles enflammées. "<sup>22</sup>

Il est vrai que la croyance en la punition exemplaire des " babéliens ", par le biais de la destruction violente de la tour, est parvenue à s'enraciner au fil des siècles. Il semble même que dans les milieux proches du réformisme protestant, ces images suscitaient une plus grande satisfaction que dans les pays de rigoureuse obéissance catholique, et on ne peut écarter l'hypothèse qu'il y ait eu, dans certaines d'entre elles, une critique plus ou moins dissimulée de la débauche et de l'orgueil qui régnaient à la cour papale. Qu'Heemskerck se soit délecté de ce sujet est vraiment inouï : en 1569 il y a dédié des images qui montrent deux phases instantanées de la destruction de la tour, comparables aux photogrammes d'une séquence cinématographique; quelques secondes à peine séparent ces deux images portant sur le même effondrement.<sup>23</sup> Dans le premier cas, le feu est en train de tomber sur le sommet de la construction; et dans la deuxième image, on voit le sommet dans un nuage de fumée, et toute la gigantesque structure s'effondrer, comme si une aussi formidable construction n'était qu'un château de cartes.

Nous ne parlons pas de ruines au sens strict du mot, il ne s'agit pas non plus d'incendies conventionnels, ni de tremblements de terre, ni des classiques démolitions mécaniques à l'aide de masses et de béliers.

Les effondrements de Babel que l'on vient de voir, conçus pendant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup>, obéissent en réalité à un paradigme de la destruction architecturale qui n'est autre que l'explosion. Ils sont la conséquence artistique des expériences fournies par la guerre moderne. On sait qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, nombre de puissantes armées professionnelles se déplaçaient en plusieurs endroits d'Europe, laissant rapidement de côté les règles chevaleresques du combat médiéval pour arriver à une efficacité destructrice maximale. À ce moment précis, pendant les guerres d'Italie et de Flandres, l'artillerie a joué un rôle décisif; dans ce cadre, les armées espagnoles, immédiatement suivies par leurs rivales, ont développé la technique des mines : on remplissait de poudre une galerie creusée sous la forteresse ou sous la ville ennemie pour la faire exploser à distance à l'aide d'une mèche. Si, comme dans la plupart des cas, le feu atteignait la poudrière, tous les bâtiments qui se trouvaient au-dessus sautaient, provoquant des éboulements et des déflagrations en chaîne. On ne parle pas d'incendies classiques qui n'étaient possibles que lorsque l'on attaquait des bâtiments en bois ou construits à base de matériaux organiques, mais plutôt d'explosions qui rasaient des constructions très solides en pierre, en brique ou en mortier. Les spectateurs de ces actions militaires voyaient sortir des flammes immenses de l'intérieur même des décombres apparemment incombustibles, avec des effets comparables à ceux d'un volcan.

À mon avis, ces techniques militaires ont contribué de manière décisive à changer l'imaginaire de l'enfer. En guise de preuve, comparons deux exemples flamands, *L'enfer*, panneau de droite du *Jugement dernier* peint par Hans Memling vers 1467-1473 (Musée Narodowe, Gdansk) et l'inquiétant *Jugement dernier* par Jérôme Bosch conservé à l'Académie der Bildenden Künste à Vienne. Il est possible, en effet, qu'une trentaine d'années les séparent. Memling, encore médiéval, a conçu un incendie classique qui sort des rochers et dans lequel se consomment les corps nus des condamnés. Dans son enfer, aucune architecture, pas même des éléments paysagers qui nous permettraient d'établir des comparaisons avec un quelconque lieu sur terre. Dans le cas de Jérôme Bosch au contraire, il existe une continuité entre la terre et l'enfer. Les deux territoires sont hantés par des restes d'architecture et par des flammes effrayantes. L'incendie est une des spécialités de Bosch, mais l'amplitude et l'intensité des flammes, et le fait que celles-ci proviennent de bâtiments apparemment incombustibles, nous fait penser à autre chose : explosions,

ignition soudaine de la poudre. Cet enfer, complètement moderne, n'est pas peuplé de ruines classiques mais d'explosions. Il se peut effectivement que la vallée de Josafat ait été représentée sur le panneau central, mais la continuité entre ce paysage humanisé et celui de l'enfer, qui occupe tout le panneau de droite, ne cesse d'inquiéter. Nous n'avons pas le temps d'examiner ici le très complexe univers fantastique recréé par cet artiste, mais je ne résiste pas à la tentation d'insister un peu plus sur les implications de cette identification entre la terre et l'enfer.

Voyons à ce sujet cette œuvre capitale de l'histoire de la peinture universelle : *Le Jardin des délices* au musée du Prado (vers 1500, cat. 2823). Contrairement au tableau conservé à Vienne, il existe une continuité entre le paysage du paradis terrestre, sur le panneau de gauche, et celui des délices au centre. L'effet est nettement perceptible sur la ligne d'horizon, interrompue par des architectures fantastiques "naturelles".

Mais si on fait une superposition idéale des deux panneaux latéraux, on s'aperçoit que le cadre spatial coïncide dans les deux de manière substantielle : au milieu du paradis terrestre, il y a une lagune et la construction d'une fontaine imaginaire merveilleuse, ce à quoi répondent un lac gelé (rappelez-vous que le cœur de l'enfer de Dante était gelé) et un être monstrueux au corps habitable et dont les pieds s'appuient sur des barques. À l'emplacement d'un rocher, sur la droite de la lagune du paradis (là même où le professeur Joaquín Yarza a vu le visage caché qui plus tard allait inspirer Dalí pour le visage du *Grand masturbateur*)<sup>24</sup>, on semble reconnaître, dans son pendant infernal, un autre visage à la Arcimboldo, dont le nez est un couteau, et l'œil une meute de chiens dévorant un guerrier; les architectures naturelles dans la partie la plus haute du paradis terrestre se sont transmues, dans le panneau de l'enfer, en constructions humaines d'une ville, dévastées par un enchaînement impressionnant de flammes et d'explosions. Cet enfer occupe donc le même espace physique que le paradis terrestre, qui n'est autre que son inversion tragique. Ses traits essentiels sont nets : en lui triomphe la monstruosité, et l'on assiste en permanence à une violente destruction de l'architecture.

Je voudrais encore ajouter quelque chose : le triptyque intitulé *Le chariot de foin* (dans les deux versions du musée du Prado (1500-1502, cat. 2052), et du monastère de San Lorenzo de El Escorial), offre la possibilité d'une

lecture équivalente à celle du *Jardin des délices*, en ce qui concerne le respect de l'identité des lieux entre le panneau de gauche (avec la création d'Ève, la tentation et l'expulsion du paradis) et celle de droite, consacrée à l'enfer. Mais sur le panneau de l'enfer, à l'emplacement du péché originel se déroule une scène étrange : les diables sont en train de construire une tour, utilisant des grues, des escaliers, des échafaudages, comme dans les tableaux dédiés à la construction que nous avons vus auparavant.

Il s'agit là d'un thème très rare, et il est révélateur qu'il soit compatible avec la destruction apocalyptique de l'architecture, visible dans l'incendie d'un bâtiment qui se situe plus en arrière. Et que peuvent-ils ériger d'autre, ces démons de l'enfer, si ce n'est la Tour de Babel? Cet édifice mythique serait le siège de tous les péchés capitaux, mais plus particulièrement de l'ambition et de l'orgueil démesuré des puissants : les rois, les papes et les empereurs suivent le chariot de foin, dans le panneau central, et c'est ainsi que, tous ensemble, ils bâtiraient sans répit la tour de la folie qui n'est autre que ce monde terrestre.

Les œuvres de Jérôme Bosch viennent confirmer que nous nous trouvons à un moment crucial de l'histoire, caractérisé par le changement radical dans les paradigmes de l'imaginaire. L'idée de la destruction violente et soudaine de l'architecture n'abandonnera jamais plus la conscience de l'humanité. Depuis lors, outre de nombreuses réflexions littéraires et philosophiques, elle a inspiré des œuvres artistiques, parmi lesquelles il convient de souligner une très intéressante série de gravures de Philips Galle d'après Maarten van Heemskerck, datées de 1570 environ et consacrées aux clades ou désastres subis par les Hébreux.<sup>25</sup> Certaines de ces gravures méritent que l'on s'y attarde, car la tentation de représenter la face opposée de la construction, la face transitive aussi, est clairement exprimée. L'idée d'un monde en ruine se retrouve dans des exemples tels que la page couverture de la série ou bien la gravure décrivant la terre après le déluge, peuplée de cadavres humains et d'animaux, au milieu de restes impressionnants d'architecture.<sup>26</sup>

Mais ce qui prédomine, ce sont les exemples de destruction de l'architecture se consumant au moment même de la représentation. Nous pouvons l'observer sur deux des images consacrées à la destruction du Temple de Jérusalem qui apparaît comme un immense bâtiment centralisé, dans la tradition médiévale de son identification avec le dôme



Fig. 11 Capitaine Alfred G. Buckham, photographe : vue aérienne d'Ypres, Belgique, vers 1920, épreuve argentique à la gélatine, 38,0 x 30,7 cm, PH1989:0033, Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal

du Rocher : pendant que les flammes le dévorent, les Chaldéens pillent le Temple et dérobent les colonnes. Même chose pour la dernière destruction romaine du Temple : au premier plan, l'empereur Tite y assiste stupéfait, alors qu'il ne souhaitait pas cet anéantissement architectural.<sup>27</sup>

Dans les gravures illustrant l'éboulement de la Tour de Babel et la destruction de Sodome, la ville impie sur laquelle Yahvé fit tomber " le souffre et le feu " ; le résultat obtenu est similaire à celui qu'ont donné l'artillerie et les mines dans beaucoup de villes de la Renaissance.<sup>28</sup>

La destruction des temples païens ressemble à celle que l'on voit dans la gravure consacrée à Achan, le roi d'Israël qui s'était tourné vers le paganisme.<sup>29</sup> Dans le cas de Jéricho, l'artiste a représenté un instantané surprenant d'un édifice dont les éléments se trouvent littéralement suspendus dans les airs, déboîtés, prêts à retomber sur le sol et à perdre leur forme architecturale, au point d'en être méconnaissables.<sup>30</sup> On pourrait dire qu'il s'agit là d'une des ruines les plus éphémères de tous les temps.

Nous voyons la même chose dans l'édifice des Philistins qui s'écroule dans un grand fracas à cause de Samson, le héros suicidaire qui périt, enseveli avec bon nombre de ses ennemis, en arrachant les colonnes sur lesquelles prenait appui le temple de Dagon.<sup>31</sup> Il existe un certain parallélisme formel entre le thème de Samson, rasant le temple des Philistins, et celui de la punition des géants, tel que Giulio Romano l'a représenté au palais de Tè à Mantoue (1526-1534), bien que le second exemple comporte d'autres filiations idéologiques en plus grande adéquation avec ce sujet. Les géants furent détruits par les foudres de Jupiter à cause de leur folle prétention d'escalader le ciel. Ils représentaient donc, dans la mythologie gréco-romaine, quelque chose de semblable à la punition de Babel dans le récit biblique.

Il est très probable que les deux mythes se soient fondus pour produire ces images de la tour, détruite par les foudres divines, qui restera inscrite dans l'arcane seize du tarot. John Onians a attiré l'attention sur le luxueux ordre composé de cette demeure des géants, contrastant avec la simplicité dorique du palais de Federigo Gonzaga où se trouvait la fresque de Giulio Romano, comme si l'artiste et son commettant laissaient entendre que l'orgueil et la convoitise se manifestaient dans l'architecture, en la rendant digne d'une destruction exemplaire.

À cette étape-ci, on ne peut s'empêcher de transposer ce raisonnement au monde contemporain. On sait que le XXe siècle a connu les plus grandes destructions architecturales de toute l'histoire de l'humanité. Le prodigieux développement technique, scientifique et économique des " temps modernes " a permis (peut-être même stimulé) des actions belliqueuses extrêmement dévastatrices. Les témoignages photographiques de la Première Guerre mondiale sont éloquents (fig. 11).

Par contre, je veux insister sur un point d'inflexion dans la guerre civile espagnole, et plus particulièrement sur ce qui s'est produit le 26 avril 1937, quand l'aviation nazie au service du général Franco a bombardé la ville de Guernica, tuant ainsi plusieurs civils innocents, et détruisant tous les bâtiments. C'était la première fois qu'une ville était bombardée par des avions sans discrimination aucune, dans le but de tout anéantir : personnes, animaux, et bâtiments. La distinction entre objectif civil et militaire cessait d'avoir un sens pour ces passionnés de la barbarie.

La frayeur provoquée par ce premier essai de la Blitzkrieg est difficile à imaginer aujourd'hui, après ce que le monde entier a connu depuis. Dans son *Guernica* (1937, Centre d'art Reina Sofia, Madrid), Picasso n'a pu y faire référence que par la métaphore, en faisant appel au mythe du Minotaure et en faisant allusion à la pulsion amoureuse ancestrale étouffée par la violence aveugle, sans visage ni objectif, qui fait irruption dans le cadre de vie quotidien, comme une éruption satanique. Jamais l'enfer n'avait été peint aussi près de la terre jusqu'alors, et jamais le langage artistique n'avait exprimé de manière aussi cohérente la solidarité entre les figures humaines et animales, et entre toutes ces figures et l'architecture. Dans le tableau de Picasso, il y a une dénonciation de la destruction massive, mais aussi une promesse de vengeance (avec ce taureau ibérique qui s'agite, indigné) et un espoir de libération.

Trop d'images montrant l'anéantissement violent de l'architecture s'accumulent dans les livres d'histoire, les hémérothèques et les archives militaires. Pendant la première phase de la Deuxième Guerre mondiale, les avions d'Hitler ont porté au paroxysme cette méthode de destruction par des bombardements aériens, visant à raser les villes, méthode mise au point à Guernica. Bon nombre d'habitants de Londres s'en souviennent parfaitement, ainsi que tous ceux des villes d'Europe de l'Est, comme Stalingrad par exemple, qui a été totalement rasée. Je voudrais signaler



Fig. 12 August Sander, photographe : vue des alentours de la cathédrale de Cologne après la destruction de la deuxième guerre mondiale, prise de vue septembre 1946 (épreuve argentique à la gélatine, 22,0 x 29,5 cm, PH1982:0018.01:013, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

l'inversion subtile que tout cela supposait par rapport au modèle de l'enfer pendant la Renaissance, que nous avons étudié tout à l'heure en examinant quelques tableaux de Jérôme Bosch : à cause des mines, le feu destructeur provenait de la terre, confirmant ainsi l'emplacement traditionnel de l'enfer dans les mondes inférieurs. Par contre, cette sinistre invention hitlérienne du bombardement aérien massif plaçait, dans les hauteurs, la destruction infernale. Le ciel était détruit.

Il faut ajouter que les alliés ont très bien retenu la leçon pour leur contre-offensive, et c'est ainsi qu'ils ont détruit les villes allemandes avant leur occupation militaire effective. On dit que un million trois cent cinquante mille tonnes de bombes ont été lâchées sur l'Allemagne. À Dresde, deux cents mille personnes sont mortes en une seule nuit de raids aériens. À Cologne, les bombardiers britanniques n'ont épargné que la cathédrale (fig. 12), et dans Berlin détruite, une partie du Reichstag a survécu, suffisamment en tout cas pour que les Soviétiques puissent planter leur drapeau victorieux, comme le montre une célèbre photo d'Eugeni Khaldei.

Aucune histoire de la destruction architecturale conçue il y a un peu moins d'un an n'aurait pu finir avec les photos montrant les restes calcinés d'Hiroshima et de Nagasaki, ni celle qui montre un champignon atomique, ce spectre effrayant avec lequel l'humanité a cohabité, angoissée, depuis la deuxième moitié du XXe siècle. Le 6 août 1945, on a lancé la première bombe qui causa la mort instantanée de soixante-dix mille personnes, et cent quatre-vingts mille personnes moururent des suites de leurs blessures. Je ne crois pas nécessaire d'ajouter à ces chiffres ceux des conséquences des bombardements massifs conventionnels préalables sur Tokyo et d'autres villes japonaises, ni d'additionner à ces chiffres les victimes et les destructions de la deuxième bombe atomique, lancée trois jours plus tard sur Nagasaki.

Ces événements ont fait pâlir toutes les destructions précédentes de l'histoire de l'humanité et détiennent toujours le record en ce début de XXIe siècle. Mais nous avons connu, certainement, d'autres choses intéressantes : je veux surtout parler de ce que nous appellerons des "destructions symboliques", dont je vais vous montrer quelques cas exemplaires.

En 1971, le journal *Madrid* a cessé d'exister. Il avait symbolisé, pendant un certain temps, la lutte démocratique contre le franquisme. Le



Fig. 13 Watilliaux Éditeur, Paris, avec J. Marie, lithographe : jouet Tour de Babel, vers 1900 (12 blocs de bois couverts de papier lithographié, 19 x 19 x 10 cm, OBJ TS2301.T7.W6 W38 1920, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

harcèlement économique et judiciaire de la dictature est venu à bout de cet oasis de liberté. En 1975, ce harcèlement se concrétisa lorsque l'immeuble où se trouvaient les bureaux de la rédaction fut dynamité. Autre explosion symbolique, mais d'une autre nature : celle des logements Pruitt-Igoe à Saint-Louis, ouvrage du début des années 1950 conçu par Minoru Yamasaki, ce même architecte qui créa les tours jumelles de New York. En 1972, ce complexe avait atteint un tel niveau de dégradation humaine et architecturale que l'on considéra inévitable de le démolir. On sait que Charles Jencks donne cet événement comme point de départ à l'architecture post-moderne.

Voilà qui confère l'occasion de référer aux destructions architecturales d'ordre sanitaire et écologique. Elles ne sont pas légion; par contre, nous pouvons nous remémorer quelques propositions intéressantes, chargées d'ironie, comme celle du groupe hollandais constitué par Winy Maas, Jacob van Rijs et Nathalie de Vries (MVRDV) qui prévoyait pour l'an 2000 le réaménagement de la côte méditerranéenne espagnole. La localité de Cambrils, par exemple, aurait pu être libérée de ses constructions pernicieuses, qui auraient été démantelées pour régénérer le paysage du littoral, en échange d'une métastase architecturale encore plus grande dans la déjà très dense ville balnéaire de Benidorm.

Je sais que vous attendiez de voir quelques images du plus grand living show télévisé de tous les temps : celui des tours du World Trade Centre à New York, tombant en quelques secondes, anéanties par un feu destructeur venu du ciel.

Il n'y a pas de doute, les auteurs et les instigateurs du sinistre attentat voyaient dans ces deux édifices le symbole du mal et du péché, de sorte que le mythe est devenu réalité : pour eux, cet acte a été leur chute de Babel. La colère de ceux qui croient incarner la volonté divine aura anéanti le symbole le plus puissant du capitalisme américain.

D'autres références se sont placées subrepticement dans les interstices de cet événement, comme le mythe d'Icare, fils de Dédale, constructeur du labyrinthe de Crète et premier architecte dans l'histoire du monde classique. Icare s'est échappé en s'envolant, grâce aux ailes que lui avait faites son père avec des plumes et de la cire; mais il s'est trop approché du soleil, dont la chaleur fit fondre la cire. Icare retomba sur la terre (ou dans la mer, comme dans l'interprétation picturale de Pieter Bruegel

l'ainé [vers 1558, Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles], selon le récit d'Ovide). L'orgueil (l'hybris des grecs) l'avait conduit à sa propre destruction.

Même s'il s'agit d'une catastrophe moins importante que les hécatombes de la Seconde Guerre mondiale, l'effondrement des tours de New York introduit un nouveau paradigme : d'abord, aucune trace reconnaissable significative ne subsiste. Ces bâtiments ne se sont pas brisés en laissant quelques ruines, mais ils sont tombés en formant des tas de poussière. Les visiteurs ne pleurent pas devant les restes des anciens blocs de bureaux mais plutôt devant un immense vide, un ramassis informe de détritiques, une décharge grandiose, appelée de manière significative "zone zéro". Les tours du World Trade Centre ont également été les plus grands bâtiments de l'histoire détruits violemment et soudainement (je parle de constructions isolées et non pas d'ensembles urbains). Il est saisissant de penser qu'il ne s'agissait pas d'un acte de guerre, comme se sont empressées de proclamer les autorités américaines, mais d'un pur acte terroriste, aussi soudain qu'imprévisible.

S'ajoute à la frayeur de la destruction apocalyptique l'inquiétude de vivre dans un monde où il n'est pas possible de trouver une quelconque logique à la roulette russe de l'anéantissement.

En réponse à une telle déraison s'est livrée une guerre relativement classique, qui obéit, malgré tout, à une logique de la destruction prétendant tranquilliser quelque peu les consciences.

Les photographies provenant de la guerre en Afghanistan renforcent celles d'une guerre plus importante, qui se livre au Moyen-Orient contre ou avec le peuple palestinien. La soi-disant volonté d'Allah ou de Yahvé serait derrière tout cela. Le sionisme radical ne voit rien d'anormal dans le désir de récupérer toute la Terre promise, même à feu et à sang s'il le faut; mais nombreux sont les exemples qui, dans la Bible, montrent les destructions violentes des maisons et des villes des ennemis d'Israël. Mais quelle est la Tour de Babel qui vient de tomber? À qui appartient le rêve du mal que l'on cherche à abattre? Détruit-on le temple du bien et de l'innocence, ou bien la tour de l'orgueil et de l'ambition? Concernant les informations de la reconstruction, il en est de même : le monde bâtira-t-il à nouveau une autre Tour de Babel? Aujourd'hui, plus que jamais, nous manquons de réponses. Permettez-moi donc de terminer cette conférence

sans aucune conclusion, car je me sens pris dans la tourmente du doute et de la perplexité.

Et pour finir avec quelque chose qui ne soit pas angoissant, je vous montre un jouet très rare qui appartient à la collection du Centre Canadien d'Architecture (fig. 13). On n'a pas beaucoup fait de plaisanteries, comme nous l'avons vu, avec la Tour de Babel, et c'est pour ça que je trouve charmant et reposant cet objet pédagogique, conçu vers la fin du XIXe siècle pour amuser les enfants et leur apprendre à apprécier toute la diversité du monde. Il s'agit, apparemment, d'une leçon que quelques grands aujourd'hui au pouvoir n'ont pas encore comprise. Alors, pour exprimer un désir partagé, ayons moins de destructions violentes, et fabriquons des jouets pour tous. Merci beaucoup de votre aimable attention.

#### NOTES

- [1] *Alighieri, Dante; Risset, Jacqueline (traduction), La Divine Comédie : L'Enfer. Canto XXXI.* (Paris 1999)
- [2] *La Divine comédie. Inferno. Canto XXXI*
- [3] La Genèse 11: 9
- [4] Kircher, Athanasius, *Turris Babel, sive Archontologia qua primo priscorum post diluvium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo, secundo Turris fabrica civitatumque extractio, confusio linguarum....* (Amsterdam 1679).
- [5] Ve congrès de l'Association internationale permanente des Congrès de la Route, 1926, n° 41.
- [6] N. Le Roux, "Établissement des trottoirs dans les villes", dans *Deuxième congrès de l'A.I.P.C.R.*, Bruxelles, 1910, fascicule 22, p. 15.
- [7] É. Massart, *Circulation générale des voitures et des piétons à Paris. Historique de la question avec photographies et graphiques*, Paris, 1910, p. 42.
- [8] J. Hansez, dans *Quatrième congrès de l'A.I.P.C.R.*, Séville, 1923, fascicule 53, p. 2.
- [9] Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas Morales, éd. Carmen Bravo-Villasante* (Madrid 1978, réédition de la première édition de 1610), fol. 8r.
- [10] Voir Maurizio Scudiero et David Lieber, eds., *Depero Futurista & New York : il futurismo e l'arte pubblicitaria* (Rovereto, Trento 1986), pl. 159.

- [11] Kircher, *Turris Babel*, II, 41.
- [12] Lucas Heinrich Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian* (Basel 1966-1996), vol. 3, pl. 19
- [13] Jerónimo de Prado, *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu In Ezechielem explanationes et Apparatus urbis ac Templi Hierosolymitani commentarijs et imaginibus illustratus : opus tribus tomis distinctum. Quid vero singulis contineatur, quarta pagina indicabit* (Rome 1596-1605).
- [14] Pour un exemple de ce thème, voir le représentation de Salomon construisant le Temple dans la série de gravures “ L’Histoire de Salomon “ d’après Maarten van Heemskerck, 1554, dans F. W. H. Hollstein, *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, 1450-1700* [ci-après N.H.] (Roosendaal, Pays-Bas 1993-), Van Heemskerck 120.
- [15] Ces gravures font partie d’un série de 8 planches sur les merveilles du monde gravée par Philips Galle en 1572. Voir N.H., Van Heemskerck, 513 et 517 ; *The Illustrated Bartsch* [ci-après T.I.B.] (New York 1978-), 5601.101:1 et 5.
- [16] *T.I.B.* vol. 37, 1459.
- [17] Pour un exemple de ce traitement du phare d’Alexandrie, voir les séries de merveilles de Philips Galle d’après van Heemskerck (N.H. Van Heemskerck, 514 , *T.I.B.* 5601.101:2.) ; et d’Antonio Tempesta (*T.I.B.* vol. 37, 1458).
- [18] Robert Fludd, “ De animae memorativae scientia, quae vulgo ars memoriae “, dans *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia, in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa* (Oppenheim 1619).
- [19] *Hollstein’s Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, ca. 1450-1700* (Amsterdam 1986), XXX, Cornelis Anthonisz T(h)eunissen 1, p. 8 ; Christine Megan Armstrong, *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz* (Princeton, New Jersey 1990), pl. 26.
- [20] Livre d’armoiries en signe de fraternité (Edit 1619), Paris 1989, XXIII, “ La Tour de Babel ”, p. 122. Première édition, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon 1571.
- [21] Flavius Josèphe, *Oeuvres complètes de Flavius Josèphe : Tome premier-troisième, Antiquités judaïques* (Paris, 1900-1926)
- [22] Pseudo-Philon, *Les Antiquités bibliques* (Paris, 1976)
- [23] Philips Galle, d’après Maarten van Heemskerck, *La Tour de Babel et La destruction de la Tour de Babel de la série Les calamités du peuple juif*, 1569; N.H. Van Heemskerck 240/I, 241/I; *T.I.B.* 5601.52:4, 5.
- [24] Joaquim Yarza, *El jardín de las delicias de El Bosco* (Madrid, 1998)
- [25] *Les calamités du peuple juif*, 1569; N.H. Van Heemskerck 237-258; *T.I.B.* 5601.52:1-22.
- [26] N.H. Van Heemskerck 237, 238 ; *T.I.B.* 5601.52:1, 2.
- [27] N.H. Van Heemskerck 254, 258 ; *T.I.B.* 5601.52:18, 22.
- [28] N.H. Van Heemskerck 240, 241, 242 ; *T.I.B.* 5601.52:4, 5, 6.
- [29] N.H. Van Heemskerck 245 ; *T.I.B.* 5601.52:9.
- [30] N.H. Van Heemskerck 244; *T.I.B.* 5601.52:8.
- [31] N.H. Van Heemskerck 248; *T.I.B.* 5601.52:12.