

Effacer l'architecture?

Hubert Damisch

Pour Phyllis Lambert

« *Wolken kann nicht «bauen»..Und darum wird die «ertraumte» Zukunft nie wahr. »*

- Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*

1. Le nuage de Weston

Durant l'été 1923, lors d'une escale du vieux rafiot qui les emportait paresseusement, Tina Modotti et lui, vers le Mexique, en longeant la côte de la Baja California, le photographe Edward Weston prit un cliché d'un grand nuage dont la forme avait retenu son attention : " un nuage ensoleillé qui s'élevait, lit-on dans son *Journal*, au-dessus de la baie de Mazatlán, en revêtant la forme d'une très haute colonne blanche ". Quelques jours plus tard, il se rendit compte que la pellicule avait été endommagée, ce qui ne l'empêcha pas, sitôt établi à Mexico, de s'employer à réparer les dégâts et de procéder à plusieurs agrandissements d'une image qui, loin de se réduire, selon ses propres termes, à une banale prise de vue, répondait à une intention qu'il se garda cependant de préciser¹. Et comment l'aurait-il pu, dès lors que le nuage est ce phénomène - ce *phénomène*, non cet objet - qui échappe à toute visée intentionnelle comme à toute position d'essence, et n'a d'autre réalité qu'accidentelle et transitoire, fonction qu'il est de causes et de conditions strictement externes, toute liberté étant laissée par ailleurs au spectateur d'y projeter ses fantasmes (là où Weston voyait une colonne, nous serions plutôt portés aujourd'hui à reconnaître l'esquisse, hors son chapeau, du champignon atomique) ?

2. Le miroir de Brunelleschi

Les semaines passant, et si intense et dramatique que lui parût la vie au Mexique, Weston ne devait pas cesser d'être fasciné autant par les murs baignés de soleil que par les nuages, " les merveilleux nuages " que célébrait Baudelaire : " Ils suffisent, écrivait-il, à vous occuper pendant des mois, sans jamais lasser². " Mais le fait que le photographe ait pu s'intéresser simultanément aux effets de texture liés aux jeux de la lumière sur des surfaces maçonnées ou en pisé, et à ceux, d'une toute autre nature, auxquels prêtaient les formations nébuleuses, laisse à penser qu'on est là en présence d'un jeu d'opposition réglé entre l'élément architectural, ou constructif, et l'élément atmosphérique. Si Marc Wigley a pu écrire qu'" il semble que l'atmosphère commence précisément là où s'arrête la construction³", c'était pour opposer à cette assertion l'idée d'une " architecture de l'atmosphère " qui se fonderait sur une notion de cette même atmosphère autre que strictement météorologique : ainsi celle qui peut émaner d'un bâtiment, ou de son image, de sa représentation, pour ne rien dire de sa ruine. Libre à Le Corbusier de condamner, en matière de dessin architectural, toute recherche de l'effet qui ne fût pas astreinte à un tracé quasiment sténographique : il n'était pas jusqu'au culte de la ligne abstraite qui ne générât lui-même son atmosphère spécifique⁴. Dans cette optique, quel sens y aurait-il à s'arrêter à un élément aérien, et en apparence aussi étranger que le serait le nuage à toute idée de construction, graphique ou autre, autant qu'à l'architecture elle-même, définie, suivant la formule encore de Le Corbusier, comme " le jeu savant des volumes dans la lumière " ?

Weston comparait le grand nuage de Mazatlán à une colonne : il reste qu'à la différence d'un membre d'architecture, non seulement un nuage ne saurait assumer de fonctions constructives mais, en termes graphiques, il ne se laisse pas cerner ou délinéer, et moins encore détourner suivant un contour bien défini, ce même contour, comme on le lit dans le *Della pittura* d'Alberti, qui donne leur nom aux surfaces et aux volumes qu'on peut générer à partir d'elles : c'est par leur bord (*l'orlo*) autant que par leur " dos " (*il dorso*), leur " peau ", leur enveloppe extérieure, que se définissent cercles, carrés et triangles aussi bien que sphères, cubes ou pyramides⁵. Ainsi entendu (et c'est bien ainsi qu'en usera Léonard de Vinci, dans des textes justement célèbres), le nuage est comme une tache (*a blur*) qui échappe aux prises, essentiellement graphiques, de la géométrie euclidienne, et met du même coup en relief, par défaut, le lien fondateur, caractéristique de la culture occidentale,

qui se sera noué dans la Grèce ancienne, il y a plus de deux millénaires, entre l'art et la géométrie. Dans son opuscule célèbre sur *L'Origine de la géométrie*, le philosophe Edmund Husserl n'a pas manqué de souligner comment, née qu'elle fut avec Thalès au pied des Pyramides, la géométrie aura supposé, comme sa condition préalable, la constitution d'un socle d'expérience sensible qui sera elle-même passée, entre autres, par l'élaboration et la production de volumes architecturaux réguliers, aux arêtes nettement définies, comme pouvaient l'être les dites pyramides⁶. Valéry ne pensait pas autrement : dans *Eupalinos*, Phèdre rappelle à Socrate les constructions qu'ils avaient vu faire, de leur vivant, au Pirée, et les engins, les efforts, les flûtes qui les tempéraient de leur musique, " toutes ces opérations si exactes, ces progrès à la fois si mystérieux et si clairs ", de toute évidence liés à ceux de la géométrie : " Quelle confusion, tout d'abord, qui sembla se fondre dans l'ordre! Quelle solidité, quelle rigueur naquirent entre ces fils qui donnaient les aplombs, et le long de ces frêles cordeaux tendus pour être affleurés par la croissance des lits de brique⁷. "

Dans *L'Origine de la perspective*⁸, dont le titre parodie délibérément celui de l'opuscule de Husserl, j'ai tenté de montrer comment, de Brunelleschi à Desargues, le travail des " perspecteurs " aura répété, à un tout autre niveau, ce même scénario, et préparé à son tour le terrain, par d'autres voies, aux développements de la géométrie moderne, sous ses espèces descriptive et projective. Dans ce contexte, force est, une fois de plus, de faire retour au mythe fondateur que constitue en la matière la première des " démonstrations " de Brunelleschi. Je rappellerai seulement comment, - si l'on en croit ce qui pourrait bien n'être qu'une fable ou une fiction, mais de la plus grande conséquence -, après avoir peint sur un petit panneau carré une vue en perspective du baptistère San Giovanni de Florence, tel qu'il apparaît, aujourd'hui encore, à qui se tient à l'intérieur du portail de la cathédrale de Santa Maria dei Fiori, Brunelleschi aurait percé la *tavoletta* d'un trou de forme conique correspondant au point de fuite de la construction pour, la retournant et plaçant un œil à son revers, considérer l'image au miroir. On ne dira rien ici des implications théoriques de ce qui se présentait en fait moins comme une expérience que comme une démonstration en bonne et due forme : essentiellement, la coïncidence projective du point de vue et du point de fuite qui en est l'image dans le plan du tableau, soit une proposition qui nous paraît aujourd'hui aller de soi, mais qui revêtait alors, fût-ce, je le répète, par le détour de la fiction, les allures d'une découverte



Fig. 1 Fratelli Alinari, studio photographique: Baptistère de San Giovanni, Florence, sans date, d'un album contenant diverses vues des villes de Florence, Pise, et Sienne (épreuve argentique à l'albumine), PH1979:0105:008, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal

qui devait s'avérer décisive sur le plan mathématique autant que philosophique. Ce qui importe, et qui est partie intégrante de cette autre fiction qu'on va avoir à connaître, c'est qu'une fois le baptistère et ses entours représentés en perspective dans tous leurs détails et avec la plus grande précision, il restait à Brunelleschi non pas à figurer le ciel mais, comme l'énonce fortement son biographe, à le montrer ou, littéralement, à le démontrer (*a dimostrarlo*), tel qu'il s'étendait au-dessus de la ligne de faite des toits. À quoi il réussit en ayant recours à ce subterfuge qui consistait en l'insertion, en son lieu et place, d'un miroir d'argent bruni où se reflétaient l'air et le ciel, tout autant que les nuages qui s'y donnaient à voir - je cite toujours Manetti -, "poussés par le vent, quand il soufflait"⁹. (Et comment ne pas penser ici, en fait de "pièges à nuages", aux façades miroitantes et bleutées de l'architecture moderniste, et dans une optique radicalement inverse, aux miroirs que Robert Smithson disposait en des sites reculés du Yucatan pour y capter, mêlé aux cendres et à la boue qui les entachaient, quelque chose des cieus et des nuages du Mexique¹⁰, chers à Edward Weston ?)

Le temps devait bientôt venir où les nuages trouveront à s'inscrire directement dans le plan, sous l'espace pictural, voire sous des dehors plus proprement graphiques et comme en découpe, ou en réserve, dans la trame serrée des points et des lignes dont est fait le ciel, suivant une convention dont Roy Lichtenstein a tiré un parti spectaculaire. Sans doute un nuage n'est-il pas tout à fait sans forme, à telle enseigne qu'on soit parfois tenté d'y reconnaître des figures zoomorphes ou anthropomorphes, voire des paysages ou des architectures elles-mêmes fictives, sculptées par le vent, ainsi qu'il en va dans tel tableau de Mantegna, où les formations nébuleuses rivalisent en intensité avec les amas de ruines antiques. Mais si formes ou figures il y avait, ou leur esquisse, elles étaient explicitement marquées comme transitoires, ainsi que l'étaient les nuages qui passaient dans le miroir de Brunelleschi, "poussés par le vent, quand il soufflait". C'est à ce titre de forme imprévisible, sans rien de permanent, en constant déplacement et en perpétuelle transformation, que le nuage doit d'avoir retenu, dans la première moitié du XXe siècle, après celle des peintres, l'attention de nombre de photographes et de cinéastes¹¹. Mais que des architectes en soient venus, plus récemment, à user à leurs propres fins d'un élément en apparence aussi étranger au règne de la chose bâtie, voilà qui revêt, une fois encore, les allures d'une fable, sinon celles d'une fiction qui vaut qu'on s'y arrête.



Fig. 2 Diller + Scofidio, architectes : *Blur* planant au-dessus du lac de Neuchâtel, avec nuages sur les montagnes suisses. Photo © Hubert Damisch 2002

3. La “Cloud Machine” de Diller et Scofidio

Il y a un peu moins d’un an, durant l’été 2002, j’ai moi-même photographié à Yverdon-les-Bains, en Suisse, sur les bords du lac Neuchâtel, une étrange nuée de forme oblongue, et qui semblait flotter à quelque distance de la rive, au-dessus de la surface des eaux. Qui semblait flotter, ou pour mieux dire, le choix des termes étant d’importance en l’affaire, qui semblait en état de lévitation sur le lac. À y bien regarder, on voyait par instants disparaître en tel ou tel point de la nuée, et en émerger comme à son détour ou sur ses entours sans cesse changeants, les aperçus fragmentaires d’une structure métallique qui en était comme enveloppée, à la façon d’un corps céleste doté d’une atmosphère nébuleuse plus ou moins opaque.

Renseignements pris auprès de ceux que je nommerai les “ auteurs ” de la chose (de la “ chose ”, non de l’objet, ou du phénomène), Liz Diller et Rick Scofidio, à l’invite desquels nous nous étions rendus sur les lieux pour y visiter ce qu’ils avaient d’abord nommé leur *Cloud Machine*, avant de s’en tenir au titre plus succinct et programmatique de *Blur*, il s’agissait là d’un dispositif qui aura au départ été conçu comme l’une parmi d’autres des attractions appelées à prendre place sur l’un des sites retenus pour ce qui se présentait sous le titre d’Expo 2002. Peu importe ici le propos auquel obéissait une manifestation d’un humour du meilleur aloi, et qui, tout en jouant sur une gamme médiatique étendue, faisait une place notable à des objets architecturaux pour le moins incongrus et dont la portée emblématique le disputait à la fonction ludique et critique, ainsi qu’il en allait en d’autres lieux de ceux conçus par Jean Nouvel ou Coop Himmelblau. Comme il n’est pas besoin de dire à la suite de quelles vicissitudes financières les contours du projet initial se seront progressivement brouillés et dilués pour accorder sa pleine autonomie à cette “ machine de nuages ”, prévue à l’origine pour s’intégrer à ce qui se voulait un “ paysage médiatique ”, quoi qu’on entendit par là. Deux traits demandent cependant à être pris en considération : le premier, qui semble impliquer une manière d’échappée tangentielle hors du réseau des déterminations structurales auxquelles l’architecture peut être astreinte, sur le plan conceptuel autant que constructif. Et l’autre, qui correspondrait à un déplacement calculé du médium sur lequel travaille l’architecture aux opérations formelles autant que médiatiques auxquelles elle peut prêter.



Fig. 3 Diller + Scofidio, architectes : Détail de *Blur*. Photo © Hubert Damisch 2002



Fig. 4 Diller + Scofidio, architectes : Montant l'escalier de *Blur*. Photo © Hubert Damisch 2002

4. Le travail du concept

L'entreprise de Diller + Scofidio à laquelle je fais ici référence présente en effet nombre de traits ou d'aspects d'une œuvre conceptuelle : à commencer par le fait qu'elle aura donné lieu à la publication d'un livre intitulé *Blur: The Making of Nothing*¹² qui en est comme l'archive, et qui assure à cette réalisation éphémère une forme de pérennité à la fois textuelle et iconique comparable à celle à laquelle peuvent prétendre nombre de productions contemporaines, qu'elles relèvent ou non de la performance : la pérennité d'une fable ou, mieux encore, celle d'une fiction.

Je reviendrai sur le problème que pose ce terme, *Blur*, lequel peut s'entendre en divers sens et sous différentes espèces, substantives ou verbales, ce qui touche, comme on verra, au fond même de la question. Mais il me faut auparavant lever une hypothèque. On peut en effet prendre à la légère le propos de Diller + Scofidio, et ne voir dans leur *Cloud Machine* rien d'autre qu'un gadget sans doute astucieux autant que spectaculaire, mais en définitive d'ordre ludique, sans réelle portée spéculative ni architecturale. J'ai pour ma part choisi le parti inverse, celui-là qui conduit à s'inquiéter de la pensée qui peut être là au travail, dans ce qui présente moins comme un objet que comme une machination du "rien" ou de l'absence (*The Making of Nothing*). Ce qui nous renvoie au paradoxe dont on a fait état : en quoi l'architecture pourrait-elle faire alliance avec les nuages, sans s'exposer à être elle-même le jouet de déterminations strictement étrangères à son ordre propre ?

Le même Wittgenstein qui pouvait écrire (en usant des guillemets) qu' "on ne saurait "construire" (*bauen*) des nuages", et y voyait "la raison pour laquelle l'avenir "dont nous rêvons" ne saurait advenir¹³" (ce qui implique que le rêve n'ait pas plus de consistance que n'en ont les nuages, et qu'on ne sache rien bâtir qui soit d'essence onirique ou fantasmatique, ce qui laisse entière la question de l'utopie, autant que celle de la fiction), ce même Wittgenstein s'interrogeait, dans un tout autre contexte, sur les modalités suivant lesquelles un concept peut en venir à descendre dans ce qu'on voit, y laisser son empreinte et, à la lettre, *l'informer* (à la façon dont Jacques Lacan comparait l'instauration du Signifiant à la descente de l'Esprit saint¹⁴) : à commencer, pour ce qui nous regarde, par le concept de contour, dès lors que rien n'existe dans la nature comme des lignes ou des traits. Mais la question ne se limite pas à celle de l'inscription du concept dans le champ du sensible. Elle porte, je le répète, sur la façon

dont il peut y être mis au travail, et pour mieux dire *en travail*. Blur en est la manifestation, sinon le manifeste, la performance, sinon, comme j'aurai à le dire, le performatif.

La fiction commence précisément là : à ce point où ce qui fait question n'est rien de moins que le sens à donner au verbe "construire" (*bauen*). On retiendra, à titre d'exemple d'un travail de pensée conduit selon les voies qui sont celles de l'architecture, le sort fait par les auteurs de *Blur* à l'idée de structure, au registre aussi bien de la conception et de la construction proprement dite de la machine qu'à celui des effets que celle-ci était censée produire, et qui n'étaient pas seulement d'ordre visuel, non plus que constructifs. Une rapide description montrerait comment une structure métallique ovoïde suspendue sur quatre piles tubulaires au diamètre étonnamment réduit s'enfonçant à une grande profondeur dans l'eau et le fond à cet endroit particulièrement meuble du lac, et travaillant quant à elle pour l'essentiel à la tension, se doublait d'un réseau de tubulures percées à intervalles réguliers de valves d'où émanait, sous pression, la vapeur d'eau dont l'accumulation sur la périphérie de la structure produisait, au contact de l'air ambiant, le brouillard ou la nuée à travers laquelle les visiteurs étaient invités à déambuler, une fois revêtus des imperméables bleus distribués à l'entrée de la passerelle qui allait du rivage à la machine. Le tout impliquait une machinerie considérable, tandis que la circulation de l'eau et le débit de sa vaporisation étaient censés être réglés par ordinateur, compte tenu des conditions atmosphériques et de la direction des vents.

Il nous faut être attentifs à l'usage qui peut être fait ici du concept de structure, qu'on l'entende en un sens strictement constructif, tectonique, ou qu'on le prenne dans son acception épistémologique, sous la bannière du structuralisme. De quelle conséquence peut-être à cet égard l'idée d'une *cloud structure*, et plus encore, de quel effet peut être, sur le concept même de structure, ce qu'il faut bien nommer le fantasme (ou la fiction) d'une construction dont les composantes premières seraient l'acier et le brouillard ? Comme l'énoncèrent Diller + Scofidio devant les ingénieurs avec lesquels ils discutaient des termes dans lesquels demandait à être pensé ce qui se donnait comme un nuage de points : " Nous n'entendons pas construire un volume d'espace couvert de brouillard. Nous entendons construire un édifice de brouillard intégrant du média¹⁵. "



Fig. 5 Diller + Scofidio, architectes : construction de *Blur*, vue de nuit. Photo © Diller + Scofidio 2002



Fig. 6 Diller + Scofidio, architectes : *Blur* au-dessus du lac et son pont des anges " dans les nuages ". Photo © Diller + Scofidio 2002

Mais “ construire ”, n’est-ce pas trop dire, ou mal traduire ? À prendre le texte à la lettre, il ne s’agirait là que de “ faire ” (*to make a building of fog*), l’idée de la bâtisse étant directement associée à la prise en compte de ce matériau paradoxal que serait le brouillard, un matériau dont la production relève désormais, comme on l’apprend dans *Blur*, d’une véritable industrie, particulièrement active en Suisse, avec ses ingénieurs, ses techniciens et sa machinerie. Et cela, dans l’oubli, ou faut-il dire le brouillage, l’estompage (ce sont là d’autres équivalents possibles du mot *Blur*) de cet autre matériau, associé quant à lui de façon privilégiée à l’idée d’une structure bâtie, qu’est l’acier ? Le paradoxe veut en effet qu’en fait de matériaux déclarés “ primaires ”, priorité soit donnée dans *Blur*, phénoménologiquement parlant, à l’élément “ nuage ”, l’architecture réussissant là où avait échoué la perspective telle à tout le moins que la concevait Brunelleschi : j’entends, battant en brèche l’assertion de Wittgenstein, à *construire un nuage*, sinon à construire “ en nuage ”, comme on parle de construire en bois, en brique ou en pierre, pour ne pas dire en acier. Ou pour formuler la chose sans plus de métaphore, à user du nuage comme d’un matériau à destination structurale. Ce qui semble aller de soi pour l’acier, mais impose, une fois le nuage introduit dans le jeu, de repenser le concept de structure et, sans le répudier pour autant, de s’employer à lui conférer un semblant d’élasticité, une part de flou, ce qui, là encore, est loin d’aller de soi. *Blur* n’a rien de “ post-structuraliste ”, et moins encore de “ post-structural ”. Mais pour autant qu’un rôle insigne doive être assigné à l’architecture dans la généalogie de l’idée même de structure, on est en droit d’attendre des développements, pour une part imprévisibles, de l’activité constructive, qui n’aillent pas sans effets en retour sur l’économie de la pensée structurale, ni sur son devenir.

Que l’on m’entende bien : si l’on est fondé à parler en l’occurrence d’une “ structure de nuage ”, c’est moins dans une perspective constructive ou fonctionnelle, qu’eu égard au jeu d’opposition dans lequel est pris l’élément /nuage/, un jeu dont la dimension symbolique est patente (l’inscription du mot entre deux barres obliques visant à l’établir en position de signifiant). On l’a vu pour ce qui regardait Weston, et l’attention qu’il portait simultanément aux murs et aux nuages dont le Mexique faisait grand étalage. Dans le même sens, je citerai le beau livre dans lequel le biologiste Henri Atlan s’est efforcé de penser la notion de système et l’organisation du vivant en référence à ces deux pôles extrêmes que constitueraient le cristal et la fumée¹⁶. À quoi j’ajouterai,

pour l’anecdote ou le symptôme, une amusante découverte que j’ai faite en me promenant, *via internet*, dans le catalogue de la bibliothèque du Centre Canadien d’Architecture, à Montréal : un pamphlet intitulé *Steel for Bridges* (L’acier pour les ponts), lu à l’occasion d’une réunion de l’Institut américain des ingénieurs des mines, à Philadelphie, en 1881, par un certain John W. Cloud¹⁷. Je reconnais dans le fait qu’un tel patronyme, John Cloud (Jean Nuage), ait pu aller de pair, chez son porteur, avec un intérêt marqué pour la construction en acier, l’indice d’une détermination symbolique fondée sur cette même relation d’opposition structurale entre l’acier et le nuage dont ont entendu jouer Diller + Scofidio.

Pour ce qui me concerne, je vois bien à quelles déterminations réglées a pu obéir, par-delà la beauté que je qualifierai de “ pneumatique ” de la chose, l’intérêt que j’aurai porté, d’entrée de jeu, au projet de Diller + Scofidio, au point d’avoir accepté d’en écrire avant même de l’avoir vu, traversé, “ respiré ”. Cette chose (plutôt que cet objet) se situe en effet au carrefour de deux des axes principaux de ce qui a pu être mon travail : d’une part l’approche comparative de la fortune que je tiens pour paradigmatique qu’a connue le signe ou l’élément /nuage/ dans l’art d’Occident et dans celui de l’Extrême-Orient; et de l’autre, la réflexion sur les déterminations et les résonances proprement architecturales de la pensée structuraliste telle qu’elle aura trouvé chez Viollet-le-Duc l’une de ses premières expressions systématiques. Si la fiction architecturale conçue par Diller + Scofidio m’importe, c’est qu’elle joue précisément sur l’articulation entre ces deux axes de réflexion en apparence opposés, sinon incompatibles.

5. Pavillons

Pour surprenante qu’elle fût, l’entreprise de Diller + Scofidio n’allait pour autant pas sans échos ni précédents, de Mies van der Rohe, lequel entendait “ cogner au travers des nuages ” (*to punch through the clouds*), et dont les façades n’ont en effet rien de miroitantes, à Coop Himmelblau, née en 1968 du désir de faire “ une architecture aussi flottante et changeante que les nuages¹⁸ ” et, au premier chef, au pavillon Pepsi-Cola pour la Foire internationale d’Osaka, en 1970 - un dôme géodésique recouvert d’un voile de brouillard artificiel dû à Fugiko Nakaya, dont on pouvait attendre qu’elle le traitât comme une sculpture. Si l’on approche ici au plus près du jeu de Diller + Scofidio, la donne n’en demeure pas moins très en retrait : non seulement, comme insistent les auteurs de



Fig. 7 R. Buckminster Fuller, Fuller and Sadao Inc., architectes; Geometrics Inc., architectes associés; Cambridge Seven Associates Inc., architectes associés; Joseph Messana, photographe, *Le pavillon des États-Unis*, Expo 67, Joseph Messana Image Collection © University of Nebraska-Lincoln, University of Nebraska-Lincoln Libraries

Blur, on n'avait pas affaire là, à proprement parler, à un brouillard *construit*, comme pouvaient l'être les structures tendues en manière de "ciels" conçues par Coop Himmelblau, mais, ce qui importe bien davantage, le pavillon Pepsi-cola, pour pétillant qu'il fut, n'en répondait pas moins encore à la norme d'un abri fermement arrimé au sol aux fins de servir de théâtre pour toute une série de performances et de représentations¹⁹.

Pour autant qu'il ait sa place dans la lignée des pavillons d'exposition, *Blur* ne s'inscrit ni dans celle des structures provisoires destinées à servir de vitrines pour la production marchande, à la façon du *Crystal Palace* ou pavillon de Melnikov pour l'exposition des arts décoratifs de 1925, ni dans celle des pavillons conçus comme autant de panneaux publicitaires pour un type ou un autre de logement. *Blur* n'était certes pas habitable au sens où pouvait l'être, toujours en 1925, la cellule d'immeuble-villa présentée par Le Corbusier dans le pavillon de L'Esprit nouveau, en association avec les dioramas du plan Voisin et de la Ville contemporaine de trois millions d'habitants. Et pourtant il y avait bien là une proposition qui avait quelque chose à voir avec l'idée d'un lieu habitable, un lieu où il ferait bon respirer, et respirer autrement, en inhalant un air autre, chargé d'une eau des plus pures, comme vaporisée. Et si rien ne trouvait à s'y exposer, ni à s'y montrer, encore pouvait-on monter jusqu'au bar pour y déguster encore de l'eau, cette fois minérale, plate ou gazeuse, de toutes les variétés possibles, tout se jouant sur la jointure entre les deux éléments, aquatique et aérien, sans que s'y mêlât rien de terrestre.

Si l'on tient à toute force à trouver des précédents à cette entreprise, je n'en vois guère d'autre, abstraction faite du dôme d'Osaka, que le pavillon de l'Allemagne conçu par Mies van der Rohe pour l'Exposition internationale de Barcelone en 1929, lequel, sans avoir rien de nébuleux, n'en rompt pas moins avec l'archétype de la maison conçue comme un cube, pour imposer l'idée d'une clôture qui n'aurait plus rien de linéaire, ainsi que le montre magnifiquement la série de photographies du pavillon reconstruit de Barcelone, publiées par Thomas Florschuetz en 2001, sous le titre d'*Enclosures*. Sans compter que, mise à part une statue de Goerg Kolbe, le pavillon de l'Allemagne n'exposait, ne donnait rien d'autre à voir que lui-même, les deux *Barcelona Chairs*, qui avaient servi pour la réception du couple royal lors de l'inauguration, y demeurant comme une figure de l'absence, ou d'une attente toujours différée.

Nouvel et rare exemple de pavillon d'exposition à destination strictement autoréférentielle, voire réflexive, *Blur* allait plus loin encore dans la mesure où l'auto-exhibition s'y doublait, comme on l'a dit, d'une autorégulation en termes météorologiques. Sans compter que de strictes raisons d'économie ayant conduit à renoncer à toute attraction médiatique telle que des projections sous-marines, etc., la machine aura finalement répondu au propos initial qui visait à intégrer, sous le titre de " nuage ", le concept d' " architecture-média ". L'opération qui trouve à s'inscrire sous le titre de *Blur* s'égalait en effet à une fable ou une fiction qu'on peut qualifier de médiatique, au sens où le terme implique l'établissement d'un réseau de connexions pour une part aléatoires, et qui ne se peuvent analyser que dans une optique performative, en termes d'effets.

6. L'architecture, *in absentia*

J'ai dit comment, à l'idée du nuage (*la Cloud Machine*) se sera progressivement substitué dans le discours de Diller + Scofidio le mot *Blur*, lequel peut s'entendre, indifféremment, sous la forme substantive ou verbale. Le substantif dénote l'effet produit par la stricte conjonction entre la structure d'acier et le brouillard qui en émanait pour en estomper les contours, chaque élément linéaire se doublant pour ainsi dire de sa négation en acte (le fait qu'il ait fallu redoubler le dispositif au lieu de voir la structure elle-même produire le nuage pouvant être tenu pour une faille sur le plan conceptuel, sans grande résonance au registre phénoménal). Et quant au verbe, il revêt les allures d'un performatif : ce qu'accomplissait *Blur* ne faisait qu'un avec ce qu'il disait ou décrivait.

À la façon déjà dont les nuées qui envahirent à l'époque baroque voûtes et coupoles en brouillaient l'architectonique, l'estompement des lignes et de toute volumétrie trop précise a pour première conséquence sinon la dissolution, à tout le moins le desserrement des liens que l'architecture peut entretenir avec la géométrie, sinon leur transformation, dans l'optique de nouvelles géométries qui sauraient faire sa part au flou, comme à divers effets de surface et de texture, ainsi qu'il en va d'ores et déjà pour le " moiré²⁰". Ira-t-on jusqu'à y reconnaître une manifestation de l'utopie non pas d'une absence d'architecture, mais de celle, autrement radicale, d'une architecture *in absentia*, une architecture " absente ", ou en passe de s'absenter d'elle-même : une architecture comme en suspens, au propre comme au figuré, et d'autant plus sophistiquée dans son opération autant que dans ses effets, que l'une et les autres



Fig. 8 Thomas Florschuetz, photographe : *Enclosure III* (vue de la reconstruction du Pavillon de Barcelone), PH2002:0003, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal © Thomas Florschuetz 2001



Fig. 9 Giovanni Battista Gaulli (Il Baciccio) : *Il trionfo del nome di Gesù*, Église du Gesù, Rome, 1674-1679. Photo © Michael Greenhalgh, Australian National University 1994

concourraient à son effacement ? Curieusement, le même Walter Gropius qui se sera fait, au moins dans ses écrits, l'apôtre d'une architecture fluide et transparente aura cédé, en un moment qu'on peut tenir pour crucial de l'histoire, au fantasme d'une architecture qui conspirerait à sa propre dissimulation, à son propre camouflage, en se noyant non pas dans les nuages, mais dans la végétation, quand, de passage en Angleterre après avoir fui l'Allemagne nazie, il crut pouvoir écrire qu'« avec le développement de l'aviation, l'architecte aura à prêter autant d'attention à la perspective à vol d'oiseau de ses maisons qu'à leur élévation. L'utilisation des toits plats en terrasses nous offre la possibilité de ré-acclimater la nature parmi les déserts de pierre de nos grandes villes; car les lotissements dont elle a été chassé par les constructions peuvent lui être rendus en hauteur. Vus du ciel, les toits feuillus des cités de l'avenir auront l'air d'interminables chaînes de jardins suspendus²¹. »

Un tel propos prend aujourd'hui une résonance singulière dans la mesure où il en appelle à une expérience de l'architecture qui échapperait aux limites terrestres de la promenade architecturale, autant qu'à celles de la pesanteur, pour s'ouvrir à la dimension aérienne, sinon atmosphérique de l'expérience. Certes, il n'aura pas fallu attendre la conquête de l'air et les développements de la navigation aérienne pour que s'imposât l'idée d'une vue à vol d'oiseau des volumes architecturaux : des maquettes en trois dimensions aux restitutions axonométriques, la distance était d'ores et déjà prise par rapport à une perception frontale, à l'horizontale. Il resterait à mesurer jusqu'à quel point une pareille visée a pu être affectée, voire radicalement altérée, sinon forclosée, dans ce qui faisait son objet même, par l'attentat du World Trade Center, dans la mesure où l'architecture serait désormais à considérer comme une cible potentielle, exposée dans sa structure, sinon son être même, dans ce qu'il peut avoir de provocateur, aux coups les plus destructeurs, ainsi que voudrait nous en persuader une critique qui n'aura pas manqué de profiter sans vergogne de l'occasion pour étaler sa haine de la densité, du gratte-ciel et de la construction en hauteur, tenue pour en partie responsable de l'événement sur le plan symbolique. Soit une forme singulièrement perverse de terreur rhétorique, et de ban mis sur la pensée, qu'il importe de dénoncer sans appel.

7. Une fable chinoise ?

Pas plus que Gropius n'imaginait que des déluges de bombes allaient bientôt s'abattre sur les déserts de pierre des grandes villes d'Europe,



Fig. 10 Father Matteo Ripa, *View of the Chinese Imperial Palace*, 1713, etching with burin work, 31 x 32 cm, DR1981:0072:015, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal



Fig. 11 Cité du Palais, Beijing, début de la dynastie Ming (1368-1644), peinture su soie, 169,5 x 100 cm, Musée nationale de la Chine, Beijing. Photo © Musée nationale de la Chine, 2005

alors que, réfugié en Angleterre, il écrivait *The New Architecture and the Bauhaus*, Diller + Scofidio n'auront conçu *Blur* et la nuée qui en émanait en termes de cible et de camouflage. L'effet de contexte étant à ignorer, c'est d'un tout autre côté qu'il nous faut regarder, à la recherche de connexions insoupçonnées et dans une optique comparative, comme telle délibérément non terroriste, ce qui suffit à lui conférer, ici et maintenant, une portée stratégique : la façon dont l'architecture semble s'effacer et rompre ses liens avec le sol pour entrer en lévitation n'est en effet pas sans rapport avec celle dont les peintres chinois de l'époque Ming se seront plu à représenter, dans un premier temps, des architectures palatiales vues en perspective aérienne, sur fond de nuées au-dessus desquelles paraissaient flotter les montagnes. Le père jésuite Matteo Ripa, auquel l'Empereur avait commandé - cet art étant alors inconnu en Chine - une suite de gravures sur l'un de ses palais d'été, a bien vu le parti qu'il pouvait en tirer²² : la zone vide, traitée en réserve, à laquelle se réduit la nuée blanche qui s'étend de part en part de la feuille au-dessus d'une vue de quelques pavillons de plaisir correspond, dans sa fonction de pur espacement, à l'un des traits les plus constants de la peinture chinoise de paysage. En attendant pour ce genre de vues d'architecture d'être envahies par un flot de nuées qui en noient ou dissolvent en partie les contours tracés en stricte perspective et dont émergent, comme si elles flottaient à leur surface ou volaient au-dessus d'elles, ainsi que le faisaient les montagnes dans les paysages de l'époque Song, les hautes toitures incurvées caractéristiques de l'architecture chinoise. Ces mêmes toitures où d'aucuns, cédant à un entraînement zoomorphique qui refait aujourd'hui surface, voudraient reconnaître l'image de l'oiseau totémique de la dynastie elle-même pour partie mythique des Shang (vers 1600-1046 av. JC²³), et qui semblent - pour citer Oswald Sirén, l'un des premiers grands connaisseurs occidentaux, non seulement de la peinture, mais de l'architecture chinoise - " planer au-dessus des colonnades²⁴".

François Jullien s'est attaché à montrer comment le schème de la respiration a contribué à structurer la pensée chinoise, tout en faisant barrage au clivage présence/absence qui fait l'ordinaire de la pensée occidentale. " Au sein de l'inspiration est impliquée l'expiration, comme au sein de l'expiration, l'inspiration²⁵" : autant qu'elle s'essaie à rendre visible, la peinture tend à cacher. Mais elle n'aura pas été la seule à jouer des brumes et nuages pour dérober à la vue les flancs de la montagne et n'en laisser apercevoir que la cime : l'architecture elle-même se sera prise au jeu, dans les formes et en usant des moyens qui étaient les siens et qui

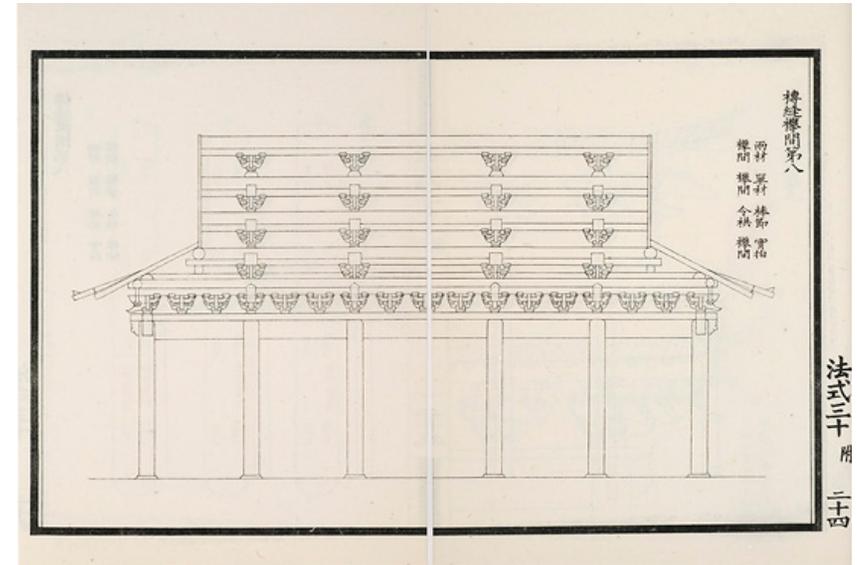


Fig. 12
Demi-coupe d'un pavillon chinois montrant le système de corbeaux, du livre *Li Ming-chung ying tsao fa shih : san shih liu chuan* [La construction de bâtiments chinois et dessins de détails architecturaux de Lee Ming-Chung, A.D. 960-1280, dynastie Sung], vol. V., vers 1925, Call no. NA1543.4.L4 (ID:97-B2253), Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

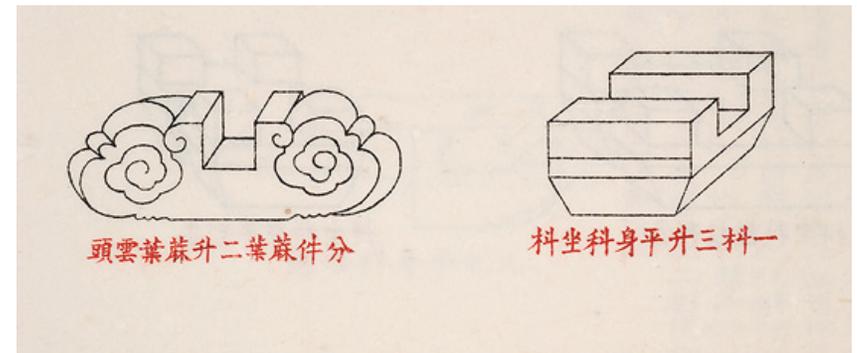


Fig. 13
Deux variétés de tuofeng, du livre *Li Ming-chung ying tsao fa shih : san shih liu chuan* [La construction de bâtiments chinois et dessins de détails architecturaux de Lee Ming-Chung, A.D. 960-1280, dynastie Sung], vol. V., vers 1925, Call no. NA1543.4.L4 (ID:97-B2253), Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal

n'avaient rien de pictural. Si l'on considère de plus près telle vue de la Cité interdite, à Pékin, datant de l'époque Ming, on observera qu'outre les nuées dorées dans lesquelles s'absentent ou se dissolvent les perspectives architecturales, l'intervalle entre le rebord des toits et les poutres qui font office d'architrave est lui-même rempli par une apparence d'étope ou de coton d'une autre couleur, celle-là bleutée, aux allures de nuages bouclés, et qui justifie la comparaison entre les deux types de structures, aussi bien qu'entre les effets auxquels elles prêtaient l'une et l'autre. Si la construction en bois telle qu'elle a été pratiquée en Chine pendant plus de trois millénaires reposait sur la combinaison de colonnes et de poutres, elle ne procédait pas par empilement, sur le mode du temple grec, mais travaillait en tension, ainsi qu'il en allait de la structure métallique qui faisait l'assise de *Blur*. Comme le note encore Sirén, les poutres ne reposaient pas sur les colonnes, mais les traversaient de part en part ou y étaient fixées par mortaises et tenons, sans emploi d'aucuns clous - lesquels étaient réservés à d'autres usages, tenus pour permanents, tels la fermeture des cercueils²⁶ - tout en offrant à l'extérieur l'apparence d'une architrave reliant toute la colonnade, elle-même réduite, conceptuellement parlant, à la fonction subordonnée de simple support. Dans les grands bâtiments, il arrivait que ladite architrave parût reposer sur des corbeaux (en chinois : *lianzhu dou*) associés aux colonnes; mais ce qui constituait à proprement parler le système des corbeaux, et qui correspondait à l'un des membres en même temps qu'à l'une des articulations principales de l'architecture chinoise, prenait place au-dessus d'elle, avec pour fonction de soutenir les pannes inférieures de la toiture, tout en introduisant une distance supplémentaire entre l'architrave et les poutres maîtresses. Plus tard, ces corbeaux se multiplièrent à plaisir, non plus seulement à l'aplomb des poteaux, mais sur toute la longueur de l'architrave, et en ordre parfois si rapproché qu'ils présentaient eux-mêmes les apparences d'une corniche. Et Sirén de conclure: " Ils [les corbeaux] perdent leur fonction, et deviennent un pur ornement, une sorte de barbe sous le toit. " [*Je souligne.*]

Ce qui importe, dans une optique encore une fois comparative, c'est que non seulement les corbeaux, ainsi réduits pour la plupart à une fonction prétendument décorative, mais les blocs (*tuofeng*) eux-mêmes disposés à l'extrémité d'une poutre pour en supporter une autre, devaient revêtir à l'époque Ming et à l'époque Qin l'apparence de nuages ou de fleurs de lotus. Sirén s'en autorisait pour écrire : " On emploie des pièces qui n'ont plus aucune raison d'être matérielle, et qui dissimulent

les véritables procédés de la construction. Les formes sont les mêmes qu'autrefois, mais n'ont plus guère de sens. " Au point pour lui d'estimer que là où l'architecture en bois de la Chine ancienne avait pour mérite principal d'être éminemment logique et appropriée à ses fins, régie qu'elle était par les lois du matériau, elle aurait perdu ce qui faisait son ressort immémorial quand les principes premiers de la construction commencèrent à être éclipsés par ce qu'il nomme les " tendances décoratives ". À la réserve près que si tendances décoratives il y avait, elles s'accordaient en tous points au propos qui était, de l'aveu même de Sirén, celui de l'architecture chinoise de plus haute époque : " Au sommet de son développement, la toiture semble libérée de ses supports, car plus elle déborde le bâtiment, plus les taches d'ombre qui l'isolent sont profondes. " Loin d'être dépourvu de sens, et de se réduire à un simple ornement sans conséquence, le motif décoratif du " nuage " aurait ainsi plutôt pêché par excès ou surenchère dans l'oblitération active de toute articulation entre parois et toitures, les unes étant séparées des autres par simple espacement, ainsi qu'y aura tendu dès l'abord la construction elle-même.

L'interprétation que Sirén propose de l'évolution de la construction en bois est un bon exemple de l'idéologie fonctionnaliste qui régnait alors jusque dans le champ archéologique. J'ai dit ailleurs combien cette idéologie, qui aura trouvé dans les *Entretiens sur l'architecture* de Viollet-le-Duc son expression à l'époque la plus achevée, me paraissait en retrait par rapport à l'inspiration proprement structuraliste du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* : avec pour conséquence, sur le plan conceptuel, l'opposition tranchée marquée entre la structure et le décor, régulièrement conçu comme un masque ou un voile jeté sur la réalité constructive. D'où l'importance que revêt le propos de Diller + Scofidio : avec eux, il ne s'agit plus de dissimuler la structure, de la camoufler, mais de faire en sorte qu'elle paraisse entrer en lévitation. À quoi aidait, dans le cas de *Blur*, le fait que les auteurs s'en soient tenus obstinément à l'idée d'une structure implantée sur les eaux, et apparemment déliée de tout ancrage.

C'est assez dire que rien ne serait plus contraire à la morale qu'on peut tirer de la fable comme on le voit quelque peu chinoise concoctée par Diller + Scofidio que d'en appeler aux catégories héritées de l'histoire de l'art, et de considérer le nuage qui émanait de la structure et en estompait les contours, comme un élément surajouté, une manière de



Fig. 14 “XX. Beauté céleste”, détail d’une planche extraite de l’*Iconologie* de Cesare Ripa, trad. Jean Baudouin, Paris 1644, et annotée par Gilles-Marie Oppenord vers 1720, DR1991:0007:022 recto, Collection Centre Canadien d’Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal

décor ou d’ornement. Si supplément il y a, il faisait partie intégrante de la structure, au sens qu’on a dit, laquelle n’avait de sens qu’à le produire pour en retour s’y abîmer. Ce qui s’accorde au mieux avec ce qu’a pu écrire Robert Smithson, dont j’ai pris soin d’évoquer plus haut les excursions catoptriques au Yucatan : “ À l’opposé des affirmations qui sont le fait de la nature, l’art incline aux faux-semblants et aux masques [...] Seules sont fertiles les apparences; elles donnent accès au primordial. Il n’est pas d’artiste qui ne doive son existence à de tels mirages. Les pesantes illusions de solidité, la non-existence des choses, sont ce que l’artiste prend pour “matériaux.” C’est l’absence de matière qui pèse si lourdement sur lui, l’incitant à invoquer la gravité. ” Et ceci encore, pour en finir avec la problématique des médias (mais non avec celle du medium) : “ Les artistes ne sont pas motivés par un besoin de communiquer. Voyager au-dessus de l’insondable est la seule condition²⁷. ”

La référence à l’architecture chinoise conduit à mettre en valeur la qualité d’une architecture sans réelle permanence à l’échelle des siècles, et qui s’effacerait sans laisser de ruines, ce qui correspond par ailleurs à l’un des filons les plus purs et les moins contestables de l’héritage moderniste. Sirén notait encore que la seule architecture pérenne qu’ait connu la Chine est celle de la Grande Muraille, la netteté du contour qui a donné sa figure à l’Empire du Milieu n’ayant en rien été entamée par l’histoire. L’assertion appellerait sans doute quelques nuances. Mais pour démontable qu’elle fût elle-même, et sans plus d’assises terrestres, la *Cloud Machine* n’en était pas moins d’une grande beauté, laquelle s’apparentait d’étrange façon, dans ce qu’elle avait de rayonnant, à l’image qu’a donnée de ce concept un autre Ripa - prénom : Cesare - dans son *Iconologie* (1593), sous l’espèce d’une femme dévêtue dont la tête se perd dans une nuée de forme analogue : “ Car, écrit Ripa, il n’y a pas de chose de laquelle on puisse plus difficilement parler dans une langue mortelle et qu’on ne saurait regarder sans en être ébloui²⁸ ” ni, ajouterai-je, sans en être affecté dans son être corporel, physiologique. J’ai parlé, toujours à propos de *Blur*, d’une beauté “ pneumatique ” (du Grec *pneuma*, “ souffle ”) : l’allégresse tout ensemble physique et spirituelle qu’on éprouvait à traverser ce brouillard sans épaisseur pour émerger par endroits à l’air libre ne pouvait se comparer qu’à celle des premiers aviateurs auxquels il fut donné de naviguer à ciel ouvert parmi les nuages. Cette allégresse n’était en effet pas seulement de nature optique, mais pneumatique, procédant comme elle le faisait de ce que l’esthétique

chinoise nommait les révolutions du “souffle” : des “révolutions” qui ne se réduisaient pas à des effets nébuleux ou vaporeux, mais qui pouvaient se manifester, aussi bien, comme y insistaient les peintres lettrés, par le moyen du trait et de son évanescence, de son estompage, sinon de son effacement, tenus pour constitutifs en termes de structure, ainsi que *Blur* en propose la fable, quant à elle ineffaçable puisque toute de fiction, jusque dans ce qu'elle peut avoir de construit.

[Note: Cette conférence a été publiée en anglais sous le titre “Blotting Out Architecture? A Fable in Seven Parts.” dans *Log 1* (Fall 2003): 9-26, et en français sous le titre “Effacer l'architecture ? Une fable.” dans *Les Cahiers du Musée nationale d'art moderne 87* (Printemps 2004): 19-33.]

NOTES

- [1] *The Daybooks of Edward Weston*, sous la dir. de Nancy Newhall, 2e édition, New York, 1990, p. 14; trad. fr. (ici légèrement modifiée) d'Edward Weston, *Journal mexicain* (1923-1926), Paris, 1995, p. 21.
- [2] *Ibid.*, p. 21; trad. fr., p. 31-32.
- [3] Mark Wigley, “The Architecture of Atmosphere”, *Daidalos*, 68 (1998), p. 18.
- [4] *Ibid.*, p. 27.
- [5] “Adunque l'orlo e dorso danno suoi nomi alle superficie”, Leon-Battista Alberti, *Della pittura*, Livre I, chapitre 5.
- [6] Edmund Husserl, *Die Ursprung der Geometrie*. Trad. fr. et introduction de Jacques Derrida, *L'Origine de la géométrie*, Paris, 1962.
- [7] Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, dans *Oeuvres*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 82.
- [8] Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, 1987.
- [9] Antonio di Turchio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, sous la dir. de Domenico Robertis et Giuliano Tanturli, Milan, 1976. Cf. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972, p. 157-171.
- [10] Robert Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” (1969), *The Collected Writings*, sous la dir. de Jack Flam, Berkeley, 1993, p. 117-133.
- [11] À commencer par les *Équivalences* du même Weston. Cf. Rosalind Krauss, “Weston/Equivalents”, trad. fr. parue dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface d'Hubert Damisch, Paris, 1990, p. 126-137.
- [12] Diller + Scofidio, *Blur: The Making of Nothing*, New York, 2002.
- [13] Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Remarques mêlées*, texte all. et trad. fr. de Gérard Granel, Mauvezin, 1984, p. 54.
- [14] Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, *La Relation d'objet*, Paris, 1994, p. 48.
- [15] “We do not intend to make a volume of space covered with fog. We intend to make a building of fog with integrated media”, Diller + Scofidio, *Blur* op. cit., p. 3.
- [16] Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, 1979.
- [17] John W. Cloud, *Steel for Bridges*, Philadelphie, 1881.
- [18] Cf. Wolf Prix et Helmut Swiczinsky, *Coop Himmelblau Austria: From Cloud to Cloud*, Biennale de Venise, 1996, et, des mêmes, *Construire le ciel*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.
- [19] Cf. E.A.T. (Experiments in Art and Technology), *Pavilion*, sous la dir. de Billy Klüver, Julie Martin et Barbara Rose, New York, 1972.
- [20] Je fais ici référence aux travaux conduits par mon ami Pierre Rosenstiehl au Centre de mathématiques sociales de l'École des hautes études, à Paris, sous le titre de la “taxiplanie”.
- [21] Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, 1935, p. 29-30; trad. fr. d'Éléonore Bille-de-Mot, Bruxelles, 1969, p. 108.
- [22] Matteo Ripa S.J., *Vues du palais et des jardins impériaux chinois à Jehol, en Mandchourie*, 1713. Huit exemplaires sont connus de cet album, dont un de grande qualité figure dans les collections du Centre Canadien d'Architecture, à Montréal.
- [23] Lam Lai Sing, “Origins and Development of the Traditional Chinese Roof”, dans *Mellen Studies in Architecture*, 5, Lewiston, 2001.
- [24] Oswald Sirén, *Histoire des arts anciens de la Chine*, vol. IV: *L'Architecture*, Paris, 1929, p. 24.
- [25] François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris, 2003, p. 33.
- [26] Sing, op. cit., p. 51.
- [27] Smithson, art. cit., p. 132.
- [28] Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione delle imagine universali cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Rome, 1593.