

Leggenda nera – Le Cercle fermé

René Kockelkorn

Nous savons depuis longtemps que les images ont le pouvoir d'influencer notre vision de la réalité. Les images nous font succomber à ce qu'Ernst Gombrich appelle une « illusion physiognomique ». Elles nous ensorcellent et nous séduisent. L'image devient réalité. Pourtant, l'image n'est qu'une surface qui peut à tout moment être effacée ou modifiée.

Notre façon de voir la ville de Venise en est le parfait exemple. En effet, loin d'être parfaite, la ville nous apparaît pourtant pleine de promesses. Cette projection est véhiculée par l'art et l'architecture. Toutefois, les œuvres et les bâtiments ne sont pas que les éléments matériels d'un lieu ou d'une ville. Ce sont les objets visibles d'une logique abstraite qui a accompagné le développement historique d'une société.

Dans leur installation, *Le Cercle fermé*, Martine Feipel et Jean Bechameil appréhendent cette logique abstraite tout en rendant visibles ses revers. Leur installation pourrait être décrite comme l'antithèse de la peinture védutiste, qui s'attache à exclusivement sublimer l'image historique. Ils nous montrent la *Leggenda nera*¹, le côté obscur.

L'installation a été réalisée *in situ* et s'intéresse plus spécifiquement à l'architecture, l'histoire et les structures sociales typiques de Venise. Mais il ne s'agit pas d'une approche historiciste ou d'un récit linéaire ; il s'agit plutôt, d'une part, d'une construction qui décrit la conquête d'un espace, engendrée par le processus de mondialisation et son effet identifiant, et, d'autre part, d'une déconstruction de ce dernier. En d'autres mots, nous avons affaire à une construction dans laquelle la finitude spatiale et la perte d'identité apparues dans le sillon de la mondialisation postmoderne trouvent leur expression formelle. Le visiteur de l'installation est transposé dans un contexte dialectique opposant apparition et perception.

Comme toujours, Feipel et Bechameil se basent ici sur les limites physiologiques de notre perception de l'espace – c'est là le thème central de tous leurs travaux. Ils opposent l'expérience sensorielle à la reconnaissance abstraite. Il s'agit d'une « connaissance ressentie », d'après Walter Benjamin².

Tel un hamster pris dans sa roue, le visiteur avance à tâtons, confus, assailli par des tiroirs, des escaliers et des colonnes chancelants qui sortent des murs, un lustre en mouvement perpétuel et des portes ouvertes comme par des fantômes. L'intérieur semble vouloir se frayer un chemin vers l'extérieur. Tout ce qui est perçu comme menaçant, précisément contenu jusqu'ici dans une rationalité de l'espace matérialisée par l'architecture et l'organisation, ressort. L'espace invisible, caché se présente à nous. On dirait un monde devenu fou, mais la folie est orchestrée méthodiquement. L'instabilité est utilisée pour révéler le danger sous-jacent de l'univers espace. *Le Cercle fermé* est une négation de l'attente, comme le dirait Karl Popper. Le

chamboulement des choses nous confronte à l'inattendu. C'est justement ce que retient notre conscient.

Feipel et Bechameil appuient leur démarche artistique sur le déconstructivisme, plus particulièrement sur le représentant le plus connu de cette pensée, le philosophe français Jacques Derrida, qui s'est fortement penché sur l'architecture et les idées liées à l'espace. Ses réflexions concernent le sens des frontières, le sens de l'espace, élément d'une longue tradition. Il ne s'agit pas de sortir, de repousser les limites des frontières, mais plutôt d'« ouvrir » un espace au sein même de l'espace traditionnel. Une ouverture qui ne crée pas un nouvel espace occupable, mais qui confère une sorte d'âme à un corps. Selon Derrida, toute idée d'une architecture traditionnelle cache un espace secret dont l'accès est interdit par la tradition, la construction et l'architecture. En ce sens, ces trois éléments constituent des frontières, mais des frontières qui incluent toujours ce qu'elles sont censées exclure.

Dans cet espace, dans ce « nulle part » se cache un « fantôme » qui, lorsqu'il apparaît, ne laisse aucun répit à l'architecture visible, à la tradition. Son apparition est comme celle d'un parasite : bien qu'invisible, il est toujours présent. Il est un habitant clandestin, caché derrière l'idée traditionnelle de frontière. Derrida considère l'architecture et l'espace comme quelque chose de fou, un lieu où se passent des choses – un lieu irréel en fin de compte³.

La vision de l'espace de Platon est à la base de la pensée de Derrida. Platon définit l'espace par le mot *chora* (pays offrant de l'espace) : d'après Platon, l'espace est une sorte de nature hybride, à la fois limitée et illimitée, permettant l'existence du « là » et du « dedans ». Le sens du mot « espace » devient ainsi complètement fou.⁴

« Une architecture de l'événement, est-ce possible ? Si ce qui nous arrive ainsi ne vient pas du dehors, ou plutôt si ce dehors nous engage dans cela même que nous sommes, y a-t-il un maintenant de l'architecture et en quel sens ? Tout revient justement à la question du sens. On n'y répondra pas en indiquant un accès, par exemple sous une forme donnée de l'architecture : préambule, pronaos, seuil, chemin méthodique, cercle ou circulation, labyrinthe, marches d'escalier, ascension, régression archéologique vers un fondement, etc. Encore moins sous la forme de système, à savoir de l'architectonique : l'art des systèmes, nous dit Kant. On ne répond pas en livrant accès à quelque sens final dont l'assomption nous serait enfin promise. Non, il s'agit justement de ce qui arrive au sens : non pas au sens de ce qui nous permettrait d'arriver enfin au sens, mais de ce qui lui arrive, au sens, au sens du sens. Et voilà, l'événement, ce qui arrive par un événement qui, ne relevant plus tout à fait ni simplement du sens, aurait partie liée avec quelque chose comme la folie⁵. »

De quelle apparition s'agit-il dans *Le Cercle fermé* ? L'architecture historique de la ville appartient à une époque où « les choses se trouvaient encore en plein processus » (Hans Belting) – c'est particulièrement vrai pour les bâtiments principaux : le palais des Doges, la basilique Saint Marc, la

bibliothèque Marciana, l'Arsenal et la Dogana, et d'autres bâtiments sacraux et profanes. Ils symbolisent un État puissant, que ce soit au niveau militaire, politique ou économique. Ils relèvent d'« un miracle d'urbanisme, de richesse et de connaissances⁶ », dont le territoire et la sphère d'influence ne cessent de croître. Cette image ne tardera pourtant pas à se ternir au fil du temps. En effet, Venise tombera dans l'oubli au plus tard au moment de l'invasion de Napoléon (1797). Décrite dès le 18^e siècle comme « centre de divertissement de l'Europe », elle devient sujette aux projections d'un idéal archétypal à l'ère moderne (19^e siècle). Elle devient la ville abominablement belle décrite par John Ruskin comme un « Paradise of Cities », une ville qui n'existe que dans l'imaginaire, dans une construction libre qui permet certes de faire abstraction de toute limite mais qui ne repose sur rien de vrai. À l'ère postmoderne, la ville devient un espace de spectacle débordiste, dans lequel elle perd ses secrets et ne paraît plus qu'une surface. C'est ainsi que la ville est devenue un objet, comme le dit Roland Barthes – un objet qui n'existe que par son nom et par sa forme.

Paradoxalement, c'est justement la tentative de transformer Venise en ville vivante et moderne à la fin du 19^e siècle, pour la sortir de sa torpeur, qui lui fera perdre son identité pour de bon. C'est finalement un festival d'art moderne, la *Biennale dell' arte*, créé pour lui insuffler une nouvelle vie, qui transformera la ville, en cette époque de mondialisation postmoderne, en un théâtre de la culture d'événement et de masse, soutenant le défilé de la jet-set internationale. L'idée était de faire ainsi une transition avec la grande Venise de Tizian, Tintoretto et Veronese, qui définirent Venise comme un haut-lieu de développement culturel dont l'influence allait bien au-delà des limites de la ville. De nos jours, la culture à Venise est synonyme de capital transformé en images. Contrairement à son passé glorieux, la Venise d'aujourd'hui ne crée pas de communauté avec une identité propre mais la détruit. Cela apparaît comme une vengeance tardive de l'histoire : ce qui a fait la ville et son identité, la mondialisation, est désormais à la source de sa perte. Le cercle est fermé.

Ce circuit se reflète également dans l'histoire du Ca' del Duca qui héberge le pavillon luxembourgeois. Son histoire résume le processus décrit ci-dessus *in nuce*. Le Ca' del Duca fut construit en 1461 dans le cadre de la création d'un palais ambitieux pour Francesco Sforza, duc de Milan, sur les rives du Grand Canal. La façade était particulièrement vaillante pour un palais vénitien. C'est pour cette raison que le palais figure dans toutes les histoires racontant l'expansion de la ville et la décrivant comme un des centres les plus importants et les plus puissants d'Italie. Le Ca' del Duca représente aussi bien la perte de puissance que la perte de rayonnement. Seule une colonne de Filarete, l'architecte de Sforza, nous rappelle la taille originale de la résidence⁷. Le reste a été transformé en résidences insipides. Pendant la Biennale et grâce à la présence du pavillon luxembourgeois, le palais retrouve, pour quelque temps, sa splendeur d'antan ; la présence de visiteurs n'est pourtant pas le signe d'une vie retrouvée – plutôt d'une sorte de lueur d'interaction sociale.

Le Cercle fermé est une vision de l'espace comme configurateur de civilisations, mais aussi une allusion à la crise de l'espace. L'installation utilise Venise pour mettre en garde contre tout développement qui nous ferait perdre, au jour le jour, notre identité, l'image et la perception du monde, sous la pression d'une mondialisation qui limite notre pensée aux seuls critères de l'efficacité et de la croissance, ce qui s'annonce dévastateur autant pour la société que pour l'individu.

1. Robert Hewison, Ruskin on Venice (Yale University Press, New Haven/Londres, 2000), p. 2.
2. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, vol. I (Suhrkamp Verlag, Francfort/Main, 1983). Introduction de l'éditeur, p. 19.
3. Mark Wigley, Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom (Birkhäuser Verlag, Bâle, 1994), p. 147–157.
4. Stephan Günzel, « Philosophie und Räumlichkeit », p.4. Dans : (Hrg.) Fabian Kessel, Christian Reuling, Suzanne Maurer et Oliver Frey, Handbuch Sozialraum (VS-Verlag, Wiesbaden, 2005).
5. Jacques Derrida, « Point de folie – Maintenant de l'architecture », n° 4, 1986. Dans : Bernard Tschumi, La Case vide : La Vilette 1985 (Londres, 1986).
6. Martin Schwader, « Venedigbilder. Geschichte und Mythen einer Stadt », p. 11. Dans le catalogue d'exposition : Venedig. Von Canaletto und Turner bis Monet (Riehen/Bâle, 2008).
7. Aldo Rossi, A Scientific Autobiography (Cambridge/Mass. et Londres, 1981, 1984²), p. 6.

« I always observe this column and its base, this column that is both a beginning and an end. This document or relic of time, in its formal purity, has always seemed to me a symbol of architecture consumed by the life which surrounds it. »

Je remercie l'artiste luxembourgeois Bert Theis pour cette indication.