
Un bâtiment comme appareil de vision d'une multiplicité d'images-fragments du paysage et de l'histoire de Berlin

Laurence Kimmel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1395>

DOI : [10.4000/appareil.1395](https://doi.org/10.4000/appareil.1395)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Laurence Kimmel, « Un bâtiment comme appareil de vision d'une multiplicité d'images-fragments du paysage et de l'histoire de Berlin », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 08 octobre 2012, consulté le 04 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1395>

Ce document a été généré automatiquement le 4 août 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un bâtiment comme appareil de vision d'une multiplicité d'images-fragments du paysage et de l'histoire de Berlin

Laurence Kimmel

Figure 1



Agence OMA/Rem Koolhaas, Ambassade des Pays-Bas, 2003

- 1 Certaines caractéristiques de l'ambassade des Pays-Bas à Berlin, construite en 2003 par l'agence OMA/Rem Koolhaas¹, sont ancrées dans les débats de la modernité. Lorsqu'il le conçoit, Koolhaas travaille sur l'histoire de Berlin, et en particulier sur le Mur et la notion de vide dans cette ville depuis 1971. Rem Koolhaas étudie en 1968-1972 à l'*Architectural Association School* de Londres. Il s'intéresse à Berlin depuis 1970, et son mémoire de diplôme s'intitule *Le mur de Berlin comme architecture*. C'est le vide créé au centre de la ville qui l'intéresse, et la configuration des deux murs suivant différents

tronçons. En 1972, il écrit *Exodus of the Voluntary Prisoners of Architecture*, en collaboration avec Elia Zenghelis, avec des illustrations de Madelon Vriesendorp et Zoé Zenghelis. Il s'agit d'une transposition de ses analyses du mur de Berlin à une ville comme Londres. La bande de territoire emmuré devient, par sa fermeture même, désirable aux yeux des habitants de la ville. Et la fiction mise en place par le groupe raconte les différentes étapes du parcours vers cette zone, divisée en compartiments aux fonctions pratiques et psychiques différentes. L'architecture est un dispositif dans un rapport d'échange avec la ville, et devient une métonymie de l'espace et de l'histoire de cette ville. On s'approche du lien plus direct entre construction et ville, clairement explicité par Koolhaas dans *New York délire* de 1978. Cet ouvrage est conçu comme un « manifeste rétrospectif » de l'urbanisation de New York. Le gratte-ciel y est décrit comme une métonymie de la société américaine et de la ville de New York. Cet ouvrage est une base théorique fondamentale pour ses projets d'architectures ultérieurs, notamment par l'idée du fractionnement du plan ou des niveaux en parties indépendantes, comme autant de fragments des fonctions de la ville. La connaissance de ces recherches de Koolhaas est importante pour analyser le projet d'ambassade à Berlin. Déjà au niveau du plan masse de l'ensemble, à la croisée du « bloc » berlinois et de l'immeuble libre sur sa parcelle, il semble poursuivre les débats sur la modernité architecturale des années 1920 et 1930. Mais c'est la manière dont le bâtiment cadre des vues successives ou concomitantes sur l'environnement proche et lointain que nous allons étudier en lien avec les réflexions de la modernité (Figure 2).

Figure 2



Un bâtiment comme dispositif

Le fragment chez Koolhaas

- 2 Koolhaas hérite de cette image de la ville fragmentaire de l'architecte et théoricien Oswald Mathias Ungers. Berlin est perçu comme un patchwork de parties détruites et historiques conservées, par blocs. À l'inverse d'un système homogène, il conçoit Berlin comme « système de fragments »² de morceaux d'époques différentes, parfois s'entrechoquant. "Nothingness here would be a modified Caspar David Friedrich landscape – a Teutonic forest intersected by Arizona highways; in fact, a Switzerland." (Le vide ici serait un paysage de Caspar David Friedrich modifié – une forêt teutonique croisée avec des autoroutes de l'Arizona ; en fait une Suisse)³. Les fragments hérités de l'histoire ne peuvent pas amener à une synthèse. Même combinés, par entrecroc, le résultat reste hybride. Nous avons déjà évoqué la combinaison du « bloc » berlinois et de l'immeuble libre sur sa parcelle. Cette conception nous servira plus loin quant au régime des images cadrées par le bâtiment.

Figure 3



- 3 Et les vides sont les fragments qui intéressent le plus Koolhaas (Figure 3). Il critique la manière dont le quartier de l'IBA Friedrichstrasse de 1987 a été conduit, dans une logique de densification et de fermeture des blocs, pour retrouver leur « morphologique d'origine » (même si le projet de logements de Chekpoint Charlie de 1990 figure dans S M L XL). La question des vides est présente dans de nombreux projets, comme celui de la *Très grande bibliothèque* en 1989⁴. Mais dans le cas particulier de Berlin, les vides soulignent l'absence de certains pans de l'urbanisation de la ville. "Berlin, first bombed, then divided, is centerless – a collection of centers, some of

which are voids" (Berlin, d'abord bombardée, ensuite divisée, est sans centre – une série de centres, dont certains sont des vides)⁵. Les « vides koolhaassiens » critiquent cet effacement de l'histoire et poursuivent en même temps la stratégie de fragmentation de la ville. Ils poursuivent également le réseau d'espaces publics (vides de construction) présents dans Berlin, même si ici la surface attribuée au parc public est relativement faible. Notons que Koolhaas s'intéresse à toute une gamme de trous, à l'échelle de la ville, et ensuite jusqu'aux matériaux poreux. L'architecture est trouée par l'espace, par l'air de la ville.

L'histoire de la ville comme matière architecturale

- 4 Dans la continuité d'*Exodus of the Voluntary Prisoners of Architecture*, les constructions tendent à être des « dispositifs » au sens de Michel Foucault⁶, concept qui sera ensuite analysé et développé par Gilles Deleuze dans la notion de diagramme⁷. Le bâtiment est une métonymie de l'organisation sociale et politique de l'ensemble de la société. Koolhaas s'intéresse d'ailleurs plus aux villes qu'aux architectures. Les architectures sont conçues comme des fragments conceptuels de la ville dans laquelle elles se situent. C'est le « monde » de la ville de Berlin ou New York qui intéresse spécifiquement Koolhaas, aux époques où ont lieu des changements de paradigmes dans le fonctionnement de la société. La proximité avec l'analyse du *panopticon* de Bentham par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* de 1975 révèle la portée sociétale des réflexions de Koolhaas. Notons que la participation d'un architecte comme Koolhaas aux réflexions de l'Union européenne est un signe d'une visée et vision politiques dans son travail⁸.
- 5 La manière dont la ville entre physiquement (rampe d'accès) et perceptivement dans le bâtiment (couloirs et fenêtres) est une succession de creusement de « vides » dans des blocs pleins, fonctionnant comme autant de cônes de vision. Notons que « bloc » peut être compris dans le double sens du bloc berlinois et des blocs de polystyrène de la maquette représentant le bâtiment. Par ce geste, Koolhaas s'oppose radicalement à tout principe de composition de façade, et privilégie l'expérience du bâtiment comme passage (du visiteur, et aussi de la vue au travers). Ces passages s'organisent en un parcours en spirale, qui part du sous-sol pour se terminer sur la terrasse. C'est la ville de Berlin qui « entre » symboliquement dans le bâtiment, et devient un sujet primordial de l'expérience du parcours. Ces passages ne sont pas publics, et n'ont pas de vocation commerciale, donc nous devons être prudents quant à une analogie avec les « passages » décrits par Walter Benjamin⁹, mais le lien ambigu entre espace public et intérieur du bâtiment est hérité de ces développements de la modernité. Même s'il ne s'agit pas d'un espace public, les écrits de Benjamin sur l'expérience des passages trouvent un écho. Même lorsque l'on est dans les étages du bâtiment, les passages où se trouvent les escaliers, en pente, sont visuellement connectés d'un côté à l'espace public et, de l'autre, à un bâtiment environnant, par exemple la *Fernsehturm* (tour de télévision).

Figure 4



Une fonction de viseur, de producteur d'images, plus ou moins animées

- 6 Les perceptions des éléments environnants cadrés par les parois du bâtiment sont au centre de l'expérience du bâtiment. Les parois cadrent et « font voir » plus qu'elles ne sont perçues en tant que telles dans une composition. Cela relève d'une « forme à performer ». Le bâtiment acquiert ainsi un double statut : celui de répondre à une fonction architecturale, et également celui d'appareil de vision des fragments du paysage berlinois. Le profond intérêt de Koolhaas pour le cinéma est la clef pour comprendre cette dualité. Nous y reviendrons. Le bâtiment devient installation dans la ville car il cadre des éléments qui font partie intégrante du projet, tout comme un artiste crée une installation dans un lieu d'exposition en fonction des données spatiales de celui-ci. Cette « machine de vision » nous donne à voir des fragments. Le paysage au sens classique d'un environnement qui fait sens par rapport à nos pratiques et notre esthétique n'existe plus, *a fortiori* dans l'espace urbain, et n'existe plus en particulier à Berlin, détruite en grande partie pendant la seconde guerre mondiale. Aucune vue d'ensemble du paysage berlinois ne serait donc cohérente, et peut-être que cette « machine de vision » peut construire un autre type de perception spatiale et temporelle.
- 7 Ce projet définit une relation au paysage dans l'expérience du parcours en spirale. Les percées créent un jeu perceptif du proche au lointain, du proche bâtiment national socialiste, à l'*Altes Rathaus*, la *Fernsehturm* ; du proche paysage du sol, des arbres, puis de la Spree, jusqu'au ciel. Le visiteur perçoit ainsi des fragments de la ville, plus ou moins reconnaissables. La mise à distance par cadrage (et également par la présence de la

vitre) incite à percevoir le paysage de manière imagée. On n'appartient pas au paysage, même s'il est toujours visuellement présent. De plus, les vitres colorées incitent à le concevoir comme artificialité. Je considère donc les éléments de paysage cadrés comme « images », même si leur statut est plus complexe. Nos outils perceptifs de mesure des distances et du relief nous permettent de percevoir les éléments tridimensionnels présents, mais le cadrage fait fluctuer la perception de cette tridimensionnalité à une bidimensionnalité de l'image. Et cela reste valide si la fenêtre est de forme triangulaire, comme c'est souvent le cas dans ce bâtiment. Il n'y a pas seulement l'apparence 2D/3D qui est fluctuante. Par ce dispositif, c'est soit la banalité de ce qui est cadré qui est mise en évidence, soit, par l'expérience de la spirale et des multiples fragments vus directement et par reflets (*a fortiori* si le verre est coloré), c'est un caractère de fantasmagorie qui se développe. Dans le premier cas, c'est la relative platitude des images de l'espace extérieur qui prime, comme dans le cinéma néo-réaliste italien. On peut avoir une poésie de cette image mouvante dont le contenu est incontrôlé (un employé de l'ambassade ou une personne à l'extérieur qui passe, le vent dans les arbres, etc.).

Figure 5



- 8 Car en effet, ces images sont mouvantes, que ce soit par leur contenu ou par leur cadrage avec le mouvement du visiteur. Elles peuvent avoir parfois des affinités avec l'image cinématographique, lorsque le cadrage est de format rectangulaire et nous donne une vision panoramique, sur le modèle de ce qu'Anne Faure¹⁰ a étudié dans un travail de thèse à partir de l'analyse de la villa réalisée par Rem Koolhaas à Bordeaux (1998). Le parcours en spirale, en enchaînant des vues cadrées et des travellings sur le paysage, est analogue à l'expérience cinématographique : le rapprochement avait déjà été fait entre l'architecture de la villa Savoye du Corbusier et les séquences du montage cinématographique. Mais le cadrage dans le bâtiment de Koolhaas ne reprend pas

vraiment les codes de l'écran cinématographique (contrairement aux grandes fenêtres horizontales chez Le Corbusier). Les fenêtres-cadres sont plus petites, et peuvent avoir une forme triangulaire. Si on associe les fenêtres-cadres et les réflexions (au sens de miroir) du paysage dans les surfaces carrées ou triangulaires des parois intérieures en métal, l'ensemble constitue un collage d'images, mouvantes. C'est alors un montage de vues coexistantes et simultanées, comme les divisions de l'écran auxquelles nous sommes habitués en vidéo. L'analogie avec l'image vidéo, en termes de distance par rapport à l'image et en termes de possibilités de montage, est alors plus appropriée, même si Rem Koolhaas n'en parle pas en ces termes. Notons que les caractéristiques sont plus proches de la perception des fenêtres sur nos écrans d'ordinateur, et ces observations rendent ce bâtiment peut-être plus contemporain que la villa Savoye.

- 9 L'une des expériences les plus rares mais les plus frappantes concernant la vision par « coexistence de cadres » est réalisée lorsqu'on se retrouve à la croisée de couloirs ou d'escaliers constituant des cônes de visions vers l'extérieur. Les deux images coexistantes créent un dispositif qui se rapproche alors d'une installation multi-écrans, comme peut le réaliser par exemple l'artiste américain Doug Aitken. « C'est l'émergence de la temporalité spécifique de la simultanéité »¹¹. À l'ordre des successions dans l'espace classique sont opposées les simultanéités dans l'espace moderne. « La distinction entre arts du temps et arts de l'espace [...] tombe »¹². Or cette temporalisation de l'espace est au cœur des réflexions de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et Theodor Adorno. Le cinéma des années 1920-1930 influence le débat de la modernité sur les images et leur statut, notamment sur la perception de l'architecture et de la ville. Les caractéristiques de l'ambassade des Pays-Bas rejouent les liens entre architecture et image animée, hérités de la modernité, mais dans un régime d'images différent lié au contexte contemporain. Rem Koolhaas est par son premier métier de scénariste un architecte qui pouvait au mieux concevoir un dispositif combinant les champs de l'architecture et du cinéma (j'utilise le terme de « cinéma », mais il doit être compris en prenant en compte les remarques vues précédemment). Il conçoit ses bâtiments comme des *scenarii* ou des scénarios, comme une succession de séquences (à l'image aussi des étages du gratte-ciel de Manhattan décrit dans *New York délire*). Les choix précis des fragments de paysage berlinois vus de manière concomitante ou successive sont issus de cette vision d'architecte-scénariste.

Lien avec la théorie du fragment de ville

- 10 Au lieu de traiter l'idée de fragmentation de manière formelle dans le projet architectural, les fragments de la ville sont ici des images de l'environnement, et l'expérience en est plus optique et intellectuelle que vécue par une phénoménologie du corps dans l'espace. La philosophie de la ville par fragments me semble néanmoins coïncider avec cette conception imagée de l'entrechoc des fragments de Berlin vus depuis le bâtiment, qu'ils soient banals ou à forte charge symbolique quant à l'histoire de la ville. Nous avons vu, dans les propos de Koolhaas sur l'urbanisme, que l'association de fragments n'était pas destinée à recréer une quelconque synthèse, mais que cet entrechoc gardait les marques de cette association hybride. Pourtant, on peut se demander si les fragments de paysage vus – associés dans une sorte de montage – ne sont pas plus à même de construire un sens quant à l'histoire de la ville de Berlin, par des procédés proches du montage vidéo ou cinématographique.

- 11 Ces qualités du bâtiment sont élaborées par la fabrication de maquettes, comme le décrit l'anthropologue Albena Yaneva dans son ouvrage *The Making of a building*¹³. L'agence OMA utilise les maquettes en alliant les choix subjectifs de matière et de forme, et aussi comme outil de narration du bâtiment, en représentant une réalité complexe, sur la base de l'analyse de celle-ci. La maquette, et en conséquence le bâtiment, ne sont alors « rien de plus que des moyens d'imiter et de répliquer la réalité objective existante »¹⁴ (traduction de l'auteur). Les phases d'analyse, pendant lesquelles le site est un matériau direct des réflexions sur le projet, représentables en dessin ou en maquette, cessent en général lors des phases postérieures de conception du bâtiment. Les vues sur le site restent dans le cas de l'ambassade des Pays-Bas un matériau à part entière, comme si le travail d'analyse était toujours en cours, dans une continuité entre le regard de l'architecte et le regard du visiteur. On peut regretter que Yaneva, qui par ailleurs répond parfaitement aux attentes de la sociologie et de l'anthropologie, n'apporte pas plus d'éléments quant au lien entre ces observations et la philosophie de Koolhaas¹⁵. Elle nous livre néanmoins de précieuses informations sur le développement des maquettes au sein de l'OMA – comme objets et comme dispositifs de cadrage. Elle m'a confirmé ces qualités dans la maquette de la *Casa da Música* de Porto (entretien avec A. Yaneva le 2 juillet 2010).

Quel régime des images ?

- 12 Un détour par quelques propos sur la philosophie du fragment peut nous éclairer dans cette lecture du bâtiment de Rem Koolhaas, notamment sur ce qui peut se construire dans « l'entre-deux fragments ». La linéarité du cheminement dans le bâtiment s'accompagne d'une non-linéarité de la perception et de la pensée. J'ai choisi de m'appuyer sur les propos d'Anne Cauquelin, Aby Warburg (historien de l'art), Jacques Rancière et Walter Benjamin.

Processus de pensée

- 13 La philosophe Anne Cauquelin, dans son ouvrage *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, décrit dans la non-linéarité de la perception de fragments de nouvelles possibilités d'assemblage, une manière de créer un lien entre l'œuvre et sa perception ou son commentaire. Les propositions déduites du « chapitre du commencement et de la fin » sont : « – Qu'il nous faut renoncer à l'illusion d'une chaîne temporelle en succession ; Que de commencement et de fin il y a seulement reconstruction après-coup ; que le temps du fragment est circulaire. Niveaux et acteurs différents s'y enveloppent mutuellement. Formant [un] nœud entre œuvres et commentaires »¹⁶. Elle parle de « moyens d'expression » plutôt que de représentation, et conclue en citant Héraclite : « Le lien invisible plus fort que le visible est celui qui, logé dans la nécessité, permet au visible de se colorer de mille façons. Si elle gère les apparences, l'harmonie – autre nom pour le lien de la *philia* – ne se fait pas voir comme lien, mais comme ce qui, séparant, rend possible l'assemblage »¹⁷. L'« architecture des images » initie des processus de pensée. Koolhaas avoue lui-même faire des bâtiments qui ne font que poser des questions et qui jouent avec le visiteur. Il entend par cela une manière cynique ou humoristique de jouer avec le visiteur, mais la base perceptive de ces mécanismes repose dans cette association de fragments.

- 14 Cette « esthétique de l'assemblage » est opératoire sur des plans différents, ce qui la rend assez « puissante ». Sur le plan du développement de la société, cette esthétique du fragment rejoint pour Daniel Payot¹⁸ les caractéristiques générales de la société contemporaine : « Nous vivons dans la déliaison », écrit-il en référence à Siegfried Kracauer¹⁹. Le second aspect est une base générale et atemporelle concernant selon Anne Cauquelin les « questions ordinaires de la communication ». Le troisième aspect est le pendant perceptif et cognitif de cette base générale et atemporelle : ce montage de vues, dissociées puis recomposées, est le symbole et la manifestation littérale de la pensée analytique, de la déconstruction et de la reconstruction, ou autres opérations perceptives et cognitives. Le montage de vues est un mécanisme simple de l'association d'idées. Perception et pensée sont issues d'assemblages non linéaires, de fragments vus et du (ou des) tout(s) virtuels. Il nous faut juste préciser que les fragments perçus dans le cas des vues depuis une fenêtre n'ont pas la « clôture » du fragment romantique, relié à un tout virtuel. Le cadrage mouvant avec notre déplacement affaiblit l'analogie avec le fragment tel qu'il est considéré par les Romantiques allemands (seule la vue sur la *Fernsehturm* peut apparaître comme une métonymie de la ville de Berlin). Mais le lien entre images et les processus de pensée mis en jeu sont similaires.

Les montages d'images...

- 15 L'historien de l'art Aby Warburg a utilisé ces processus pour développer les connaissances en associant sur une même planche des images de tous statuts (œuvres d'art, publicité, etc.). Le montage des images, lorsqu'il devient opératoire, crée un sens anachronique reliant ces différents fragments. La « construction » doit dans ce cas effectivement avoir lieu pour produire la théorie de l'historien de l'art. Warburg « se propose de construire du sens à partir du déploiement, de l'étalement et de la juxtaposition des images ; il privilégie les relations visuelles sur le rapport des images aux discours, constituant un « milieu visuel déplié ». Et si le but de l'artiste n'est pas de faire surgir, comme l'historien de l'art, des ressemblances, mais au contraire de déployer des liens singuliers, Warburg fait cependant surgir un autre mode de pensée non plus linéaire mais en étoile, non plus fixe mais mobile »²⁰. Les œuvres exposées dans l'exposition « Atlas » que Georges Didi-Huberman²¹ a organisée en 2011 sont pour la plupart composées de montages d'images (quel que soit leur type et leur degré de représentation : dessin, photographie, etc.). Quel que soit le médium et le caractère des images, il s'agit de représentations en deux dimensions, choisies par l'artiste. Appelons-les « images classiques ». L'héritage warburgien n'est pas nécessairement direct, mais ce sont les mêmes processus de pensée par assemblages non linéaires qui sont mis en jeu dans l'architecture étudiée.

... ou plutôt d'objets hybrides

- 16 Est-ce que seules des « images classiques » peuvent avoir ce que Jacques Rancière nomme la « puissance liante du délié » ?²² Il a tenté de différencier des types d'images dans le contexte des arts, notamment dans son ouvrage *Le destin des images* de 2003. Ces types sont hérités de la période d'émergence de la modernité (XIX^e siècle), dans un contexte général de saturation des images, exacerbé aujourd'hui. Dans son essai de classification, la notion d'« image métamorphique²³ » peut nous intéresser car elle ne se limite pas à des images cadrées, choisies par l'artiste dans un montage. L'« image

métamorphique » est une « redistribution locale, réagencement singulier des images circulantes ». Elle interrompt le flux médiatique (des images « opaques », « stupides »...). Elle a le pouvoir « de réveiller les objets d'usage assoupis ou les images indifférentes de la circulation médiatique, pour susciter le pouvoir des traces d'histoire commune qu'ils recèlent. L'art de l'installation fait ainsi jouer une nature métamorphique, instable des images. » (Rancière, 2003, p.33-34). Les « images circulantes », ou « objets d'usage assoupis », sont des catégories qui excèdent la notion d'« image classique », pour englober les objets hybrides que nous étudions, entre images mouvantes et vision spatiale directe non ou peu cadrée. Ce montage d'objets hybrides peut « lier ou délier le pouvoir de montrer et celui de signifier, l'attestation de présence et le témoignage d'histoire ». (Rancière, 2003, p. 34)

- 17 Et si l'on revient à l'analogie entre architecture et montage cinématographique dans le cas étudié, on peut dire comme Rancière que dans le montage cinématographique (Rancière, 2003, p. 56-65), « des phrases-images ont eu le pouvoir, en congédiant les histoires, d'écrire l'histoire, en enchaînant directement sur leur « dehors ». Cette puissance d'enchaînement [... est celle d'hétérogènes]. C'est le choc des hétérogènes qui donne la mesure commune. [...] Il ne suffit pas pour le comprendre d'invoquer les vertus de la fragmentation et de l'intervalle qui défont la logique de l'action ». « La fragmentation, cinématographique ou romanesque, peut être une manière de serrer encore plus fort le nœud représentatif. » Donc, même s'il ne s'agit pas de fragments au sens couramment employé en philosophie, en référence au Romantisme, il suffit d'une hétérogénéité d'images banales, voire « opaques », « stupides » d'après Rancière pour que le montage soit à même de « lier », de « faire image », de donner un sens spatial et temporel à l'expérience du bâtiment, en lien à l'histoire du lieu, de la ville, du pays. D'après le journaliste François Chaslin, la personnalité et les domaines de recherche généraux de Rem Koolhaas ont trouvé un lieu d'expression adéquat à Berlin (entretien le 25 mars 2011). On peut dire que le montage « fonctionne ».

Walter Benjamin et le kaléidoscope

- 18 La manière de créer le montage d'images hybrides s'apparente à un kaléidoscope, surtout si l'on prend en compte les reflets dans les parois métalliques et les parois de verre intérieures. L'ambassade des Pays-Bas à Berlin est « kaléidoscopique » d'après François Chaslin (entretien le 25 mars 2011). Loin de la linéarité de la *promenade architecturale* corbuséenne, la multiplicité des directions et des connections est une prise de distance par rapport à cette modernité « classique ». Sur ce point encore, l'attention à la complexité de l'expérience était déjà l'objet de débats philosophiques dans les années 1920. Le cœur des réflexions de Walter Benjamin sur la multiplicité des images à l'ère moderne (en lien avec ses réflexions sur le kaléidoscope) est ici réactivé. Le fait que le bâtiment étudié soit situé à Berlin nous incite d'autant plus à faire le lien avec les théories benjaminienes. Nous avons déjà vu que les fragments ne sont pas ceux du Romantisme, mais qu'ils sont plutôt des fragments qui ont besoin d'être assemblés en une constellation pour produire un sens. Rappelons cet aspect de la théorie benjaminienne : les constructions de l'histoire s'édifient en reprenant le principe de montage, en découvrant dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. La citation complète est : « Édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement

total »²⁴. Pour Benjamin, la continuité du temps est brisée par sa projection dans un espace éclaté en images qui deviennent autant de symboles. Ces constellations d'images ou de symboles permettent de lier le passé au présent et d'accéder au réel de l'événement. Cette spatialisation permanente du temps – saisit à travers un monde de signes et de hiéroglyphes – constitue le cœur de la plupart de ses écrits²⁵, par exemple *Enfance berlinoise*. Cela résume autant sa conception de l'histoire que sa méthode d'écriture. Dans sa méthode d'analyse des villes pour en déduire « une image » sous forme de texte, les objets de départ sont d'une nature similaire à celle de nos vues de Berlin. Il s'agit de fragments bien spécifiques qui sont mis en relation pour être ranimés, construire du sens.

- 19 Le fait que les vues cadrées tendent vers un statut d'image amplifie ce lien entre espace et temps historique dans l'expérience du parcours. Selon Georges Didi-Huberman : « Benjamin n'a si bien posé les problèmes de la photographie *en termes de temps* – temps historique, temps phénoménologique, temps fantasmatique – que parce qu'il avait su poser les problèmes de temps *en termes d'image*. C'est l'image, et non l'événement, par exemple, qui selon Benjamin constitue le « phénomène originaire de l'histoire ». L'image est cette « dialectique à l'arrêt » en quoi l'histoire tout à la fois se désagrège et se constitue. On pourrait dire, pour résumer, que l'image selon Benjamin prend la place – désormais non fixe, labile jusqu'à l'extravagance – qu'occupait chez Hegel la ruse de la raison : « l'image démonte l'histoire lorsqu'elle survient et, survenant, elle montre, elle remonte le temps. L'image serait donc la *visuelle malice du temps dans l'histoire* »²⁶.
- 20 Mais nos vues de Berlin sont largement insuffisantes pour en déduire « le cristal » total comme dit Benjamin. Koolhaas choisit les cadrages, mais uniquement dans les possibilités restreintes de l'urbanisation alentour, largement insuffisantes pour donner « une image » de Berlin. C'est l'idée benjaminienne qui est représentée, plus que l'opération benjaminienne qu'il est possible de réaliser. Notons que cela ne remet pas fondamentalement en question les conclusions que nous avons émises sur les formes du bâtiment, en référence aux écrits d'Anne Cauquelin : il s'agit d'une expression initiant des processus de perception et de pensée plus que d'une représentation.
- 21 L'intérêt de Benjamin pour ce bâtiment aurait donc peut-être été similaire à son intérêt pour les kaléidoscopes-jouets²⁷. On comprend que ces jouets l'intéressent car ce sont des instruments de vision de fragments, coexistants, comme une constellation. Georges Didi-Huberman, dans l'article « Connaissance par le kaléidoscope – Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin »²⁸, décrit un concept d'image-malice, de joujou animé. Dans le kaléidoscope selon lui, tout se joue entre l'*inanimé* de l'objet et l'animation de sa mise en œuvre. Sous l'angle de la symétrie contraignante de ses miroirs, le kaléidoscope caractérisera le « cours de l'histoire » destiné, un jour où l'autre, à se briser entre les mains de l'enfant (c'est-à-dire du révolutionnaire). L'expérience du jeu est ici liée à une philosophie du temps et de l'histoire. La promenade architecturale de Koolhaas tente de le produire dans l'expérience du visiteur. Le fait qu'il s'agisse de Berlin agit comme « caisse de résonance » dans ce rapprochement. Et ce n'est pas seulement le cadrage sur des éléments symboliques historiquement de Berlin qui « anime » ce bâtiment-kaléidoscope, mais aussi le cadrage sur des éléments banals. Benjamin a un attrait pour les « oubliés », les « anonymes » de l'histoire. Non seulement « le bon Dieu [de l'histoire] gît dans les détails », comme le disait Aby Warburg, mais encore « il semble se complaire dans les rebuts, dans la poussière. [...] tant il est vrai que la « visibilité »²⁹ du temps passe d'abord par la

dissémination de ses traces, de ses résidus, de ses scories, de sa lie, de toutes les minuscules choses qui, en général, font le rebut de l'observation historique. »³⁰.

Figure 6



Un « réveil » ?

- 22 Est-ce que la vision kaléidoscopique proposée par Koolhaas initie, sur le modèle de la théorie benjaminienne du « choc », un accès à la réalité par l'éclatement du cours de l'histoire ? Plusieurs éléments pourraient le laisser penser, comme la salle de réunion suspendue dans le vide, ou le passage surélevé sur un sol vitré (que l'on voit sur la photographie de la façade), ou les vues plongeantes que l'on a parfois d'un niveau à l'autre. Le jeu sur les images que nous avons décrit est activé par des situations particulières générant des émotions, comme le vertige, les surprises, l'humour. Aaron Betsky³¹ s'intéresse dans l'article « Pandora's box » à cette sensation lorsqu'il compare le cheminement à l'intérieur du bâtiment à une spirale baroque : *“is it this spiral that leads us, like Borromini's 'monkey ladders', closer to God, or is architecture truly spiraling out of control, forcing us to imagine something that is indeed beyond its own box? Has Rem Koolhaas opened Pandora's Box?”* (Cette spirale nous mène-t-elle plus près de Dieu, comme les voûtes pleines de circonvolutions de Borromini, ou est-ce que l'architecture se perd en spirales, nous forçant à imaginer quelque chose qui se trouve en dehors de son enveloppe ? Rem Koolhaas a-t-il ouvert la boîte de Pandore ?)³². D'après François Chaslin, le projet d'ambassade des Pays-Bas est une exacerbation des émotions déjà projetées par Le Corbusier dans sa promenade architecturale. Dans l'ouvrage *Qui était le Corbusier* de Maurice Besset³³ sont cités des propos de l'architecte sur la « commotion » provoquée en certains endroits de la promenade architecturale. La série de surprises que réservent le bâtiment de l'ambassade des Pays-Bas n'initie peut-être pas le choc

benjaminien, mais en aménage clairement les conditions de possibilité. Nous devons donc revenir sur notre conclusion intermédiaire : « C'est l'idée benjaminienne qui est représentée, plus que l'opération benjaminienne qu'il est possible de réaliser ». L'implication du corps dans ce dispositif de vision, – comme « réveillé » par les situations de vertige aménagées par Koolhaas –, liée aux processus de pensée mis en œuvre par les montages de vues, est un environnement architectural qui non seulement représente, mais donne à vivre au mieux aujourd'hui l'expérience benjaminienne dans un environnement architectural.

Quelle construction ?

- 23 L'architecture radicale de Koolhaas est liée aux philosophies de l'histoire de la modernité, et l'expérience du temps et de l'espace en devient intense. Ces affects sont liés à des réflexions abstraites sur l'espace et le temps, et aussi à des réflexions plus concrètes sur l'histoire de la ville de Berlin. Cette architecture peut apparaître comme une forme d'aboutissement (provisoire, momentané) du modernisme, où les questions de monumentalité et de dynamisme, de stabilité et d'instabilité, de construction et de déconstruction se posent à nouveau, de manière particulièrement fine. Il y avait un optimisme concernant l'architecture de son époque chez Benjamin (cet optimisme et enthousiasme que l'on lit aussi concernant le kaléidoscope), en lien avec la pensée de l'historien de l'architecture Suisse, Sigfried Giedion. La vision de Siegfried Kracauer était plus sceptique quant au développement des façades de verre et leurs réflexions multiples. Kracauer approuvait la simplicité de l'architecture de Mies van der Rohe, mais ne voyait qu'un jeu d'illusions dans la multiplication des façades de verre.
- 24 Même si dans ce bâtiment, nous pouvons être tentés de construire une vision nouvelle d'un Berlin fragmenté, la question de ce que le visiteur « construit » réellement dans cette expérience reste problématique. Il existe des pistes de réflexion sur ce sujet, datant notamment de l'après seconde guerre mondiale. Les architectes postmodernes souhaitaient construire un nouveau langage symbolique par le collage de formes historiques. Les écrits comme *l'Esthétique* d'Adorno³⁴ et *La théorie du film* ou *L'ornement de la masse* de Siegfried Kracauer³⁵ développent cette notion de « construction » propre à la période de l'après seconde guerre mondiale.

Figure 7



La persistance d'une esthétique des fragments

- 25 Contre l'idée d'une synthèse – impossible – une compatibilité de l'idée de construction avec la notion de fragment est recherchée par Adorno, pour qui « l'art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutit au fragmentaire »³⁶. « Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours-semblable ». La notion benjaminienne d'« image dialectique » contient d'après lui ce moment³⁷. Kracauer voit dans les fragments et séquences de la photographie et du cinéma les moyens de parvenir à de nouveaux « ornements de la raison » :

Le désordre des déchets reflétés dans la photographie ne peut être plus nettement explicité que par la suppression de toute relation habituelle entre les éléments naturels. Déranger ceux-ci est une des possibilités du cinéma. Il la réalise partout où il associe fragments et séquences dans des montages inattendus. Si le pêle-mêle dans les journaux illustrés est confusion, ce jeu avec la nature morcelée rappelle le rêve, dans lequel les fragments de la vie diurne se mélangent. Le jeu montre qu'on ignore quelle organisation valable présidera un jour à la mise en place des restes de la grand-mère et de la star enregistrés dans l'inventaire général.³⁸

- 26 (Avec les termes « grand-mère » et « star », Kracauer fait référence à deux passages de son ouvrage). Le montage d'images et de séquences est alors le moyen le plus efficace pour élaborer une construction, par le rêve et la raison. Notons néanmoins une critique d'Adorno concernant le montage et son ancrage dans la *mimesis* :

Benjamin utilise le concept de montage comme étant le seul moment dépassant le rationalisme de l'appareil photographique [...] ce montage est impuissant dans la mesure où il ne fait pas éclater les éléments eux-mêmes. On pourrait même lui

reprocher un reste d'irrationalisme complaisant, adaptation au matériau qui est fourni à l'œuvre, de l'extérieur, prêt à l'emploi.³⁹

- 27 Adorno critique également la logicité qui est à l'œuvre dans la construction par le montage. Ces critiques peuvent être celles que l'on peut faire à Koolhaas en tant qu'architecte ou à cet article, mais « néanmoins, la construction est la seule forme de moment rationnel aujourd'hui possible dans l'œuvre d'art ».⁴⁰

Une forme comme processus

- 28 Par le montage (mais d'autres formes sont à identifier), la forme de l'œuvre d'art, en particulier de l'architecture, devient la représentation du processus⁴¹. « Le résultat de l'œuvre est à la fois la voie qui mène à son imago et cette imago qu'elle vise ; l'œuvre est à la fois statique et dynamique. »⁴². « Le montage [...], de même qu'il désavoue l'unité par la disparité évidente des parties, contribue en tant que principe formel à sa restauration. »⁴³. « Grâce à leur moment subjectif, mimétique et expressif, les œuvres d'art parviennent à leur objectivité ; elles ne sont ni le pur mouvement, ni la forme de celui-ci, mais le processus figé entre les deux, et ce processus est social. »⁴⁴. Ou encore : « le contenu de vérité n'est pas en dehors de l'histoire mais il est la cristallisation de celle-ci dans les œuvres [...] Les œuvres d'art disent ce qui est plus que l'étant, uniquement, en mettant en constellation comment c'est. »⁴⁵.
- 29 Ce processus est-il une construction effective ou révèle-t-il son impossibilité ? La frontière entre « saisir ce qui est » par une esquisse de construction et révéler l'impossibilité d'une véritable construction est fine. Pour Adorno, « l'art veut avouer son impuissance face à la totalité du capitalisme tardif et inaugurer sa suppression. Le montage est la capitulation intra-esthétique de l'art devant ce qui lui est hétérogène. La négation de la synthèse devient principe de formation ». « La finalité sans fin devient ironie »⁴⁶ est une formule que l'on peut rapprocher de la pratique architecturale de Koolhaas. Les parois de verre et la vision kaléidoscopique de son architecture questionnent l'aspect « constructif » de cette vision plus qu'elles ne l'effectuent. La pensée de Koolhaas est étrangère à toute forme de romantisme qui chercherait à constituer un tout, à partir des fragments. La question du lien entre sa pratique et les problématiques économiques contemporaines reste posée, mais est possible au vu des activités politiques de Koolhaas déjà citées.

Une ontologie du sujet

- 30 Le « construit » tel que nous essayons de le définir, est disjoint du pur mimétisme, de la pure narrativité⁴⁷, et des « synthèses de la pensée signifiante »⁴⁸. « L'architecture n'a pas pour fonction de présenter clairement des formes symboliques, au sens de Cassirer, des structures significatives d'un mode de pensée et d'existence, elle a plutôt pour fonction d'articuler des modes d'expériences qui ne sont pas encore parvenues à une claire lisibilité »⁴⁹. « La construction [...] n'est pas architectonique, mais rhapsodique, procédant par ajustement et montage des matériaux. »⁵⁰. La philosophe Véronique Fabri développe dans le domaine de la danse, en lien avec les questions architecturales, une notion de « construction comme agencement »⁵¹, en référence au philosophe Henri Meschonnic⁵². En danse, « les images ne sont pas des représentations, mais la rencontre d'une intention symbolique et d'une présence ». « L'image spatialisante n'est donc pas image "de" l'espace, mais le processus dans lequel un sujet

construit un espace qui soit l'espace de son expérience. »⁵³. Il s'agit d'un système d'intensités, et non d'un organisme hiérarchisé⁵⁴. La subjectivité du danseur, et celle du visiteur de l'architecture, est alors inscrite dans le processus lui-même⁵⁵. Selon Kracauer, « nous sommes libres d'en avoir l'expérience parce que nous nous trouvons dans un état fragmenté »⁵⁶. J'ai déjà souligné l'insuffisance de l'implication du corps dans l'expérience de l'ambassade des Pays-Bas, mais ces propos sur la philosophie de la « construction comme agencement » montrent que ce bâtiment ouvre la voie à ce type d'expérience esthétique.

Les enjeux de l'esthétique de l'ambassade des Pays-Bas à Berlin : une piste pour l'avenir ?

- 31 Un développement des jeux sur les cadres est à prévoir d'après le philosophe et théoricien du cinéma Slavoj Žižek. La question du rapport complexe du réel au virtuel, fictionnel, symbolique dans ces jeux, ces montages d'images, reste à poser dans tous les domaines artistiques, en lien avec le développement des images dans le monde contemporain. Dans son ouvrage *La parallaxe*, Žižek⁵⁷ souligne la contemporanéité d'une esthétique basée sur la coexistence des cadres développée depuis Sergueï Eisenstein (en référence au Greco ou à Serov) et les Avant-gardes. Notre héritage des constructions perceptives élaborées par la modernité, qui apparaissent sous une nouvelle forme dans le bâtiment de l'ambassade des Pays-Bas de Berlin, est à développer sous d'autres formes, que ce soit par Rem Koolhaas ou par d'autres architectes.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique* [1970], Paris, Klincksieck, 2004.

Agard Olivier, *Kracauer : Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS, 2004.

Benjamin, Walter, *Briefe an Siegfried Kracauer: mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft (Marbacher Schriften), vol. 27, 1987.

Benjamin Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle* [1939], trad. J.-M. Monnoyer, in *Écrits français*, Paris, Gallimard (Folio Essais), vol. 418, 1997.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003.

Benjamin Walter, « Sur le concept d'histoire » [1940], in *Écrits français*, Paris, Gallimard (Folio Essais), vol. 418, février 2003.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle (Le Livre des Passages)* [1935], [1939], trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du cerf, 2009, 970 p.

Besset Maurice, *Qui était Le Corbusier ?*, Lausanne, Albert Skira, 1968.

Betsky Aaron, "Pandora's box", in *European Union prize for contemporary architecture – Mies van der Rohe award 2005*, Fundacio Mies van der Rohe – Actar, 2005.

Cauquelin Anne, *Court traité du Fragment – Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1992.

Dautrey Jehanne, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », in *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.

Deleuze Gilles, *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2004.

Didi-Huberman Georges, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », in *Études photographiques. Par les yeux de la science / Surréalisme et photographie*, n° 7, mai 2000.

Didi-Huberman Georges, *Atlas – How to carry the world on one's back?*, catalogue de l'exposition présentée à Madrid, Karlsruhe et Hambourg, Madrid, MNCARS Publications Department, 2010.

Fabbri Véronique, *Danse et philosophie – Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Faure Anne, « Architecture / arts visuels : une expérimentation de la perception visuelle, par la vidéo numérique, considérée comme instrument de la pensée architecturale », thèse soutenue à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010.

Foucault Michel, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2010.

Kimmel Laurence, *L'architecture comme paysage Alvaro Siza*, Paris, Petra, 2010.

Koolhaas Rem, "Imagining nothingness", in Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, New York, Monacelli, 1997-2001.

Koolhaas Rem, "Strategy of the void", in Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, New York, Monacelli, 1997-2002.

Koolhaas Rem, "The terrifying beauty of the twentieth century", in Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, New York, Monacelli, 1997-2003.

Kracauer Siegfried, *L'ornement de la masse : Essai sur la modernité weimarienne* [1963], trad. Sabine Cornille, Paris, La Découverte, 2008.

Kracauer Siegfried, *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle* [1960], trad. Daniel Blanchard et Claude Orsonni, Paris, Flammarion, 2010.

Meschonnic Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

O'Doherty Brian, *White cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, jrp ringier, 2008 (éd. orig. des articles 1976, 1981, 1986, 2007, 2008).

Palmier Jean-Michel, *Walter Benjamin – Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006.

Payot Daniel, « Construction et vérité : les raisons du montage », in *Le collage et après*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Yaneva Albena, *The making of a building – A pragmatist approach to architecture*, Berne, Peter Lang, 2009.

Žižek Slavoj, *La parallaxe* [2005], Paris, Fayard, 2008.

NOTES

1. OMA est une agence d'architecture et d'urbanisme, dirigée par sept architectes partenaires : Rem Koolhaas, Ellen van Loon, Reinier de Graaf, Shohei Shigematsu, Iyad Alsaka, David Gianotten et Victor van der Chijs. Les agences sont situées à Rotterdam, New York, Pékin et Hong Kong. Dans ce texte, je mets en avant Rem Koolhaas, qui s'est particulièrement impliqué dans le travail de conception de l'ambassade des Pays-Bas de Berlin.
2. R. Koolhaas, "Imagining nothingness", in Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, New York, Monacelli, 1997-2001.
3. R. Koolhaas, "Imagining nothingness", *op. cit.*, 1997-2001.
4. R. Koolhaas, "Strategy of the void", in Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, New York, Monacelli, 1997-2002.
5. R. Koolhaas, "The terrifying beauty of the twentieth century", in Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, New York, Monacelli, 1997-2003.
6. « Les disciplines en organisant les "cellules", les "places" et les "rangs" fabriquent des espaces complexes : à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques. [...] Ce sont des espaces mixtes : réels puisqu'ils régissent la disposition de bâtiments, de salles, de mobiliers, mais idéaux, puisque se projettent sur cet aménagement des caractérisations, des estimations, des hiérarchies. La première des grandes opérations de la discipline, c'est donc la constitution de "tableaux vivants" qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées. La constitution de "tableaux" » [se réalise dans tous les domaines] », M. Foucault, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2010, p. 173.
7. « Le diagramme, ce n'est plus l'archive, auditive ou visuelle, c'est la carte, la cartographie, coextensive à tout le champ social. C'est une machine abstraite. Se définissant par des fonctions et des matières informelles, elle ignore toute distinction de forme entre un contenu et une expression, entre une formation discursive et une formation non-discursive. C'est une machine presque muette et aveugle, bien que ce soit elle qui fasse voir, et qui fasse parler. S'il y a beaucoup de fonctions et même de matières diagrammatiques, c'est parce que tout diagramme est une multiplicité spatio-temporelle. Mais c'est aussi parce qu'il y a autant de diagrammes que de champs sociaux dans l'histoire », G. Deleuze, *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2004, p. 42.
8. Par sa plateforme de réflexion dénommée AMO, Koolhaas développe des réflexions plus théoriques, en parallèle des travaux de l'agence d'architecture OMA. En 2004 par exemple, l'AMO a été chargé par l'Union européenne d'étudier sa communication visuelle, et a dessiné un drapeau coloré de type « code barre », combinant les drapeaux des différents États membres. Il a été utilisé pendant la présidence autrichienne de l'UE.
9. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle (Le Livre des Passages)* [1935], [1939], trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du cerf, 2009.
10. A. Faure, « Architecture / arts visuels : une expérimentation de la perception visuelle, par la vidéo numérique, considérée comme instrument de la pensée architecturale », thèse soutenue à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010.
11. V. Fabbri, *Danse et philosophie - Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 84.
12. *Ibid.*, p. 85.
13. A. Yaneva, *The making of a building - A pragmatist approach to architecture*, Berne, Peter Lang, 2009.
14. *Ibid.*, p. 115.
15. "A critical approach would attempt to situate the particular Whitney case or the OMA design approach into more inclusive types of readings, which will address issues such as Koolhaas's background and theory, as well as specific social and political contexts of the Whitney extensions in three periods of time. This means to mobilize and evoke ideas from outside architecture to

interpret design and reveal a myriad of hidden meanings and mechanisms of architectural practices (Leach, 1997; Hays, 1998; Borden and Rendell, 2000)”, *Ibid.*, p. 25.

16. A. Cauquelin, *Court traité du Fragment – Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1992, p. 20.

17. *Ibid.*, p. 190.

18. Professeur de philosophie de l'art à l'université Marc Bloch à Strasbourg, dont il a été aussi le président. En 2008, Daniel Payot est devenu adjoint à la culture du maire de Strasbourg, Roland Ries.

19. D. Payot, « Construction et vérité : les raisons du montage », in *Le collage et après*, Paris, L'Harmattan, 2000.

20. J. Dautrey Jehanne, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », in *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010, p. 37.

21. G. Didi-Huberman Georges, *Atlas – How to carry the world on one's back?*, catalogue de l'exposition présentée à Madrid, Karlsruhe et Hambourg, Madrid, MNCARS Publications Department, 2010.

22. J. Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 69.

23. Autres catégories : l'« image nue » (qui ne fait pas d'art) ou l'« image ostensive » (qui affirme sa puissance comme celle de la présence brute, sans signification), *Ibid.*, p. 31-33.

24. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle (Le Livre des Passages)* [1935], [1939], trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du cerf, 2009, p. 465.

25. J.-M. Palmier, *Walter Benjamin – Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 465.

26. G. Didi-Huberman Georges, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », in *Études photographiques. Par les yeux de la science / Surréalisme et photographie*, n° 7, mai 2000.

27. Dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle (1938)*, Benjamin s'intéresse aux kaléidoscopes-jouets, p. 185 : « Le “casse-tête chinois” qui devient à la mode sous l'Empire révèle le sens naissant du siècle pour la construction. Les dessins qui apparaissent sur les modèles des casse-tête de l'époque, sous forme de parties hachurées représentant un personnage, un bâtiment ou un paysage, sont une première préfiguration du principe cubiste dans l'art plastique (À vérifier : si, dans une représentation allégorique qui se trouve au C[abinet] d[es] E[stampes], le “jeu chinois” triomphe du kaléidoscope, ou l'inverse.) ». Casse-tête d'après la p. 188. Autres pour mémoire : Tangram, Mahjong, p. 188 : « Au sujet du “casse-tête chinois”, une lithographie, “Le Triomphe du kaléidoscope ou le Tombeau du jeu chinois”. Un Chinois couché avec, devant lui, un casse-tête. Une femme a posé un pied sur lui. Elle tient, dans une main, un kaléidoscope et, dans l'autre, un papier ou une feuille avec des figures de kaléidoscope. C(abinet) d(es) E(stampes) (daté de 1818). » On comprend que ces jouets l'intéressent car ce sont des instruments de vision de fragments, coexistants, comme une constellation.

28. G. Didi-Huberman Georges, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *op. cit.*, 2000.

29. Benjamin Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle* [1939], trad. J.-M. Monnoyer, in *Écrits français*, Paris, Gallimard (Folio Essais), vol. 418, 1997, p. 477.

30. G. Didi-Huberman Georges, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *op. cit.*, 2000.

31. Aaron Betsky (né en 1958) est un architecte, critique d'architecture et de design, commissaire d'expositions et enseignant.

32. A. Betsky, “Pandora's box”, in *European Union prize for contemporary architecture – Mies van der Rohe award 2005*, Fundacio Mies van der Rohe – Actar, 2005.

33. M. Besset Maurice, *Qui était Le Corbusier ?*, Lausanne, Albert Skira, 1968.

34. T. W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], Paris, Klincksieck, 2004.

35. S. Kracauer, *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle* [1960], trad. Daniel Blanchard et Claude Orsonni, Paris, Flammarion, 2010 ; *L'ornement de la masse : Essai sur la modernité weimarienne* [1963], trad. Sabine Cornille, Paris, La Découverte, 2008.
36. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., 2004, p. 208.
37. *Ibid.*, p. 45.
38. S. Kracauer, *L'ornement de la masse : Essai sur la modernité weimarienne*, op. cit., 2008, p. 50.
39. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., 2004.
40. *Ibid.*, p. 89.
41. *Ibid.*, p. 189.
42. *Ibid.*, p. 128.
43. *Ibid.*, p. 218.
44. *Ibid.*, p. 187.
45. *Ibid.*, p. 189.
46. *Ibid.*, p. 91.
47. V. Fabbri, *Danse et philosophie - Une pensée en construction*, op. cit., 2007, p. 114.
48. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., 2004, p. 123.
49. V. Fabbri, *Danse et philosophie - Une pensée en construction*, op. cit., 2007, p. 30.
50. *Ibid.*, p. 13.
51. *Ibid.*, p. 56.
52. H. Meschonnic Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.
53. V. Fabbri, *Danse et philosophie - Une pensée en construction*, op. cit., 2007, p. 81.
54. *Ibid.*, p. 73.
55. *Ibid.*, p. 116.
56. S. Kracauer, *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., 2010, p. 423.
57. S. Žižek, *La parallaxe* [2005], Paris, Fayard, 2008.

RÉSUMÉS

Dans l'ambassade des Pays-Bas à Berlin, construite en 2003 par l'agence OMA/Rem Koolhaas, des couloirs ouverts aux extrémités cadrent plusieurs bâtiments de la ville (la tour de télévision, l'*Altes Stadthaus*, un bâtiment national-socialiste) et plusieurs éléments du paysage naturel, comme le fleuve Spree, ou d'autres éléments moins reconnaissables. L'expérience est celle d'un montage de vues, qui sont comme des fragments de la ville. La notion de fragment n'est pas celle héritée du romantisme ; ils se rapprochent plutôt de fragments de la ville tels que les conçoit Walter Benjamin, ayant besoin d'être rassemblés en une constellation pour produire un sens. La promenade architecturale mise en place par Koolhaas tente de produire ce sens par succession ou coexistence de ces vues. Comme Aby Warburg utilisant le montage d'images pour l'écriture de l'histoire de l'art, le montage peut ici créer un sens relatif à la ville de Berlin et à son histoire.

In the Dutch Embassy in Berlin, constructed by OMA/Rem Koolhaas in 2003, open corridors indicate several buildings of the city (TV tower, *Altes Stadthaus*, a National Socialist building) and several elements of the natural landscape, such as the Spree River, in a montage of architectural framings. Through this montage, the visitor sees fragments of the city that are more or less recognizable. Fragments are not romantic ones; they are more like Walter Benjamin's fragments

of the city of Berlin that sought to be in a constellation of singularities in order to produce some sort of sense. Koolhaas's architectural promenade is trying to produce that sense through continuity in the experience of the visitor. Like Aby Warburg's images in the process of writing art history, the successful use of these images can give the viewer a sense of the history of Berlin.

INDEX

Mots-clés : architecture, Berlin, construction, histoire, montage

AUTEURS

LAURENCE KIMMEL

Architecte, docteur en esthétique