

Mille fleurs ou millefeuille? Pour un inventaire à n dimensions

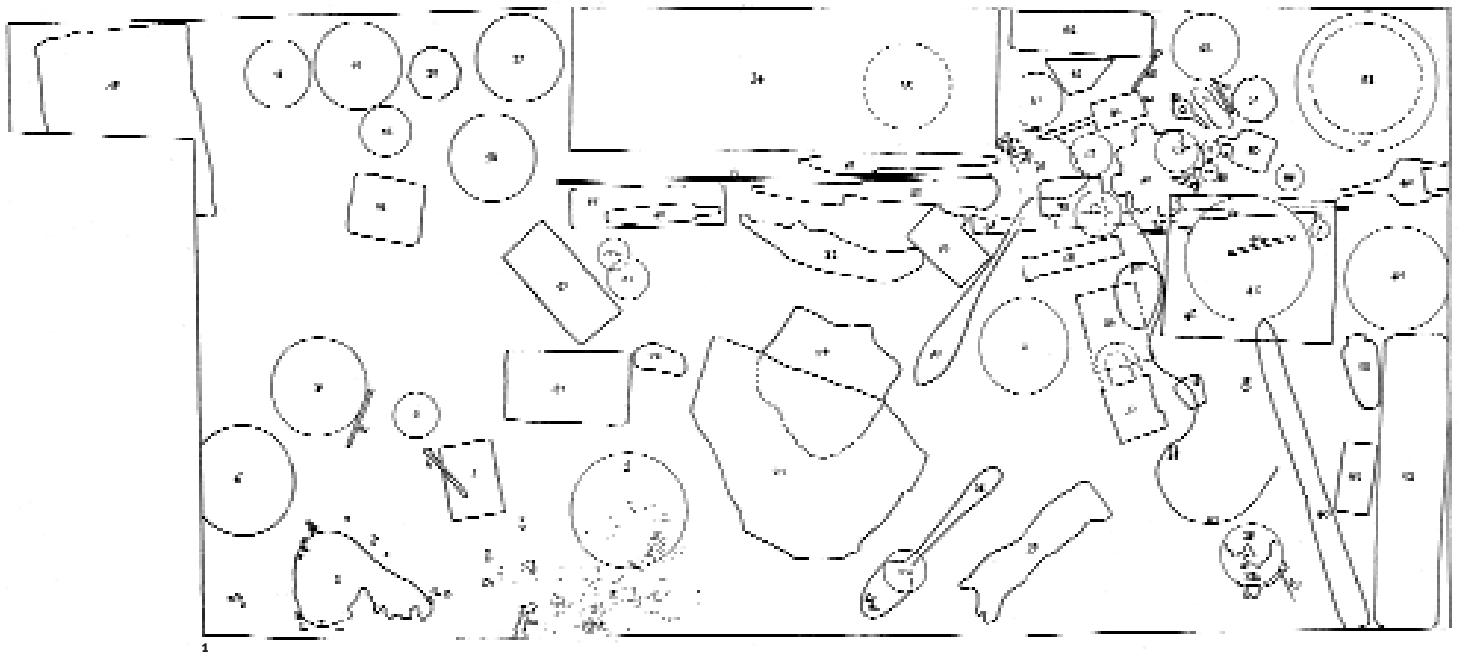
La topographie artistique se consacre aux monuments et objets d'art immeubles présents sur un territoire déterminé. En cherchant à reconstituer leur histoire, elle explore la dimension du temps et augmente son corpus de la catégorie des objets disparus. Une autre catégorie est celle des constructions rêvées, projetées, mais non réalisées. Ces «utopies spécifiques au site» font partie intégrante de l'histoire d'un lieu et contribuent à en définir le «génie».

Mille fleurs ou millefeuille? On appelle tapisseries «mille fleurs» des ouvrages de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle dont le fond est parsemé de plantes et de fleurettes variées. L'une des plus célèbres, provenant du butin des guerres de Bourgogne, est conservée au Musée d'histoire de Berne. Le motif a connu une nouvelle vie dans le cadre du néomédiévalisme et du modernisme, lorsque l'art du Moyen Age et celui des tissus ont fourni des modèles à la mise en évidence de la planéité du support pictural'. Quant au millefeuille, il s'agit d'un gâteau rectangulaire qui alterne de fines couches de pâte feuilletée et de crème pâtissière, attirant ainsi l'attention sur une profondeur qui invite à l'excavation et promet un plaisir gustatif prolongé. L'alternative que j'entends poser à la topographie artistique à l'aide de ces deux termes porte donc sur une opposition entre surface et profondeur, espace et temps, matière et mémoire.

La topographie artistique recense et étudie principalement les monuments et les objets d'art immeubles dispersés – à la manière des «mille fleurs» des tapisseries – sur un territoire déterminé. C'est une tâche traditionnelle et conservatrice, au sens où elle recueille des informations destinées à permettre de conserver des témoignages matériels du passé et à assurer le maintien d'une continuité et d'une tradition. De manière au moins implicite, elle repose sur la conviction que le lien entre une œuvre d'art et son site est pertinent. Elle postule donc l'idée de «génie du lieu» et nourrit un idéal d'enracinement des productions culturelles.

A l'inverse, dès le XIX^e siècle, les notions de progrès et de modernité ont été associées au déplacement, au déracinement et à l'autonomie de l'œuvre d'art. Goethe écrivait ainsi en 1798 dans son introduction aux *Propylées*: «Depuis toujours le lieu où se trouvent les œuvres d'art est de la plus haute importance pour la formation de l'artiste, comme pour la jouissance de l'amateur d'art. Il y eut une époque où elles restaient la plupart du temps au même endroit, si l'on excepte des déplacements mineurs. Mais un changement majeur a eu lieu maintenant, changement qui aura des conséquences importantes pour l'art pris dans sa totalité et plus particulièrement pour certaines de ses branches.³» En 1920, Le Corbusier vantait les maisons produites en série dont il avait réalisé le prototype pour l'industriel Gabriel Voisin en opposant l'«enracinement dans la science» de l'habitat du futur à l'enracinement dans le sol de celui du passé: «Il semblait jusqu'ici qu'une maison fût lourdement attachée au sol par la profondeur de ses fondations et la pesanteur de ses murs épais; cette maison, c'était le symbole de l'immutabilité, la «maison natale», le «berceau de famille», etc. Ce n'est point par un artifice que la maison Voisin est l'une des premières à prendre le contre-pied même de cette conception. La science de bâtir a évolué d'une manière foudroyante en ces derniers temps; l'art de bâtir a pris racine fortement dans la science.³»

Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, ce qu'on peut appeler l'«atopie» moderniste s'est trouvée à son tour la cible d'une critique idéologique et esthétique. Un intérêt renouvelé pour les liens entre œuvre d'art, espace et territoire s'est exprimé dans le développement de pratiques artistiques dites *in situ* ou «spécifiques au site». La localisation spatiale et les représentations de type cartographique ont été employées comme métaphores du milieu et du flux vital dans lesquels devait se dérouler une activité artistique non séparée de «la vie». C'est ainsi qu'en dressant la «topographie anecdotée du hasard» des objets disposés sur la table de sa chambre de l'Hôtel Carcassonne à Paris le 17 octobre 1961 à 15 h 47 (fig. 1), Daniel Spoerri a condensé un moment autobiographique sous la forme de traces matérielles disposées dans



1

1 Daniel Spoerri, Relevé topographique du hasard, 17 octobre 1961 à 15h47, dessin publié dans D. Spoerri, «Topographie anecdotée du hasard», Paris 1990 [1962].

2 Détail de la «Carte des biens culturels de la Suisse et du Liechtenstein», Berne 1970.



2

un espace restreint à valeur microcosmique⁴. En histoire de l'art, la «géographie artistique», discréditée par suite de la transformation de l'attachement aux «racines» de la géographie culturelle allemande en idéologie du *Blut und Boden*, a connu de même un renouvellement spectaculaire⁵. Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg ont proposé une approche dynamique, informée par la «nouvelle géographie» et l'histoire sociale, et basée sur l'opposition dialectique entre «centre» et «périphérie»⁶. Cette prise en compte de la dimension spatiale et territoriale des phénomènes artistiques a récemment pénétré dans l'historiographie de langue anglaise, qui lui était longtemps demeurée indifférente voire réfractaire⁷. On peut en attendre une diffusion élargie de ce modèle et une intensification du débat méthodologique.

Profondeur et temporalité

Thomas DaCosta Kaufmann, l'un des principaux auteurs de ce nouveau développement, propose de parler de «géohistoire de l'art», afin de souligner le rôle de la spécificité historique des phé-

nomènes étudiés dans leur inscription spatiale et d'encourager les études «idiographiques» consacrées à des cas concrets, de préférence aux explications générales à prétention déterministe⁸. Cette proposition a le mérite de rappeler que les dimensions spatiales et temporelles sont solidaires et que l'exploration de la troisième dimension, dès qu'elle dépasse une synchronie «superficielle», débouche sur l'exploration de la diachronie.

André Corboz avait déjà fait une analyse comparable de la notion de «territoire», dont il précisait qu'elle ne recouvre pas seulement une réalité physique mais toujours aussi un imaginaire, résultant du «rapport collectif vécu entre une surface topographique et la population établie dans ses plis»⁹. Il saluait l'abandon de «l'idéologie du mouvement et de la mutation» qui avait régné sur la mentalité des planificateurs jusqu'au seuil des années 1970, et se félicitait du développement d'une approche historique et microhistorique du territoire relevant les traces laissées par le parcellaire, la typologie des logements, la voirie, les cheminements, sans oublier le substrat géologique et «l'interprétation

d'anciens projets non réalisés»¹⁰. Plutôt que comme une donnée, le lieu apparaît ainsi comme «le résultat d'une condensation», que l'on pourrait décrire en recourant au concept archéologique de stratification si nombre de ses couches n'avaient été rendues trop minces voire lacunaires par le fait que le processus de constitution du territoire est fait d'effacements autant que d'ajouts. En conclusion, Corboz proposait de considérer le territoire comme un palimpseste, c'est-à-dire un parchemin manuscrit qui a été le support de plusieurs textes, au prix de grattages permettant la réécriture.

A dire vrai, la métaphore du palimpseste et celle de la stratification ne sont pas incompatibles, dans la mesure où les couches archéologiques sont elles aussi souvent lacunaires, résultant de processus de suppression autant que d'accumulation. En dépit de ces lacunes et des bouleversements introduits par les interventions de type excavatoire, la superposition verticale des dépôts au fil du temps fait que la troisième dimension du territoire recueillie et, à l'analyse, exprime sa quatrième dimension, son axe temporel. Une analyse complète du territoire suppose la fouille et il arrive que la conservation et la présentation d'un objet architectural et d'un site, comme à la cathédrale de Genève, inclue l'accès aux vestiges des antécédents du bâtiment actuel sous forme de «parcours archéologique».

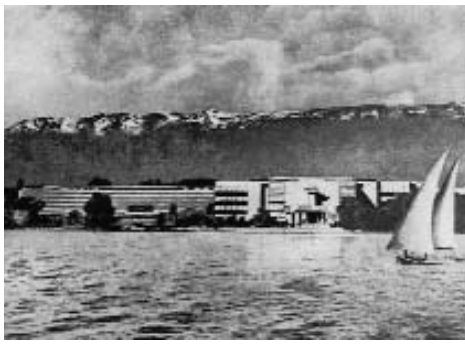
En établissant la position horizontale et verticale des objets repérés dans les couches constitutives d'un lieu donné à un moment donné, la stratigraphie peut donc fournir une bonne image de l'enquête «géo-historique». Certains procédés comme l'archéologie aérienne, qui tire parti du fait que des différences d'humidité et de température des sols rendent visibles du ciel les traces de structures anciennes telles que des fondations enfouies ou d'anciens fossés comblés, font apparaître des couches inférieures et des états antérieurs de façon instantanée, à la manière d'une encre sympathique ou d'une radiographie. Mais leur valeur de révélation, comme la ressemblance des photographies qui en résultent avec une carte, est partielle ou médiante: seules certaines traces du sous-sol et du passé se laissent ainsi apercevoir et la photographie d'archéologie aérienne, comme la carte, ne livre ses secrets qu'au prix d'une interprétation.

Objets disparus, projets non réalisés

Il y a vingt ans, rédigeant une «géographie artistique» de la Suisse pour la série *Ars helvetica*, j'avais proposé d'appeler «territoire culturel» l'état actuel du patrimoine dans sa distribution spatiale¹¹. La *Carte des biens culturels de la Suisse et du Liechtenstein* éditée en 1970 par l'Office fédéral de topographie en collaboration avec le Service de la protection des biens culturels du Département fédéral de l'intérieur m'en paraissait fournir une autre sorte d'illustration (fig. 2). Elle signalait en effet, à l'aide de symboles *ad hoc* et dans son espace à deux dimensions, les témoignages conservés d'un arc chronologique ample comprenant «des

refuges et des tombes préhistoriques; des villes, des villas, des forts et des routes de l'époque romaine, des ruines et des châteaux, des sites urbains et ruraux bien conservés; des églises, des chapelles et couvents remarquables; des musées, des bibliothèques et des archives d'une certaine importance.¹²» Dans *La géographie artistique*, ouvrage nécessairement synthétique, j'avais cherché à esquisser par le texte et l'image la dynamique de constitution du territoire, en mettant l'accent sur les relations spatiales et les déplacements autant que sur les positions et l'étendue des phénomènes. C'est ainsi qu'à propos de l'«immigration» artistique des XVII^e et XVIII^e siècles, des cartes et graphiques simplifiés mettaient en évidence les zones limitrophes de provenance des migrants, la distribution spatiale des réalisations des maîtres d'œuvre originaires du Vorarlberg, et l'évolution quantitative du nombre de leurs réalisations de 1650 à 1830, ou encore qu'une carte «biogéographique» visualisait les déplacements et lieux de séjour principaux de l'artiste genevois Jean-Etienne Liotard, soulignant l'ampleur de son aire d'activité et suggérant la logique politico-économique de sa trajectoire¹³.

Le cadre éditorial de cet ouvrage était celui d'une histoire des arts visuels dans le territoire de la Suisse actuelle: en décidant d'y inclure un volume de «géographie artistique», l'initiateur et maître d'œuvre de l'entreprise Florens Deuchler avait su tirer parti du renouvellement de cette tradition méthodologique pour rendre justice au statut d'entité culturelle problématique de l'Etat plurilingue. Il était donc naturel de ne pas s'y limiter aux bâtiments et œuvres d'art conservés *in situ* ni même simplement conservés, mais bien de comprendre a priori dans l'objet d'étude tout ce dont on pouvait savoir qu'il avait existé à un moment donné sur ce territoire ou en rapport avec lui. Dans le cas des inventaires topographiques, dépasser le recensement du patrimoine manifeste pour tenir compte des éléments d'un «patrimoine» latent, physiquement effacé mais connu par des traces archéologiques ou documentaires, peut ne pas sembler aller de soi. Pourtant, la limite entre les deux s'avère difficile à tracer, dans la mesure où l'étude de l'existant ne cesse de renvoyer au disparu, par la reconstitution de sa genèse et par l'interprétation des indices d'états antérieurs ou de variantes un temps envisagées. Certaines réalisations remarquables, influentes ou controversées ont largement survécu à leur élimination physique en tant que souvenirs, modèles ou traumatismes. Si, d'autre part, on considère comme objet de l'inventaire topographique non pas un bâtiment mais un site, alors son étude exige de remonter au-delà des constructions qui l'occupent actuellement vers les occupations précédentes, dont la présence subsiste au moins en tant que facteur déterminant l'évolution. On ne saurait ainsi rendre compte du patrimoine de la ville de Bâle sans évoquer le décor peint par Holbein le Jeune pour la Haus zum Tanz, détruite au tournant de 1900 après un long processus de dégradation et de transformations. Le récent volume de l'inventaire des *Monuments d'art et d'histoire de la Suisse* consacré à



3

3 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Projet de palais des Nations à Genève, vue du Palais depuis le lac, photomontage reproduit dans «Vers une architecture», 3^e éd., Paris 1928.

4 Bruno Taut, Schnee – Gletscher – Glas, planche de «Alpine Architektur», Hagen 1920.

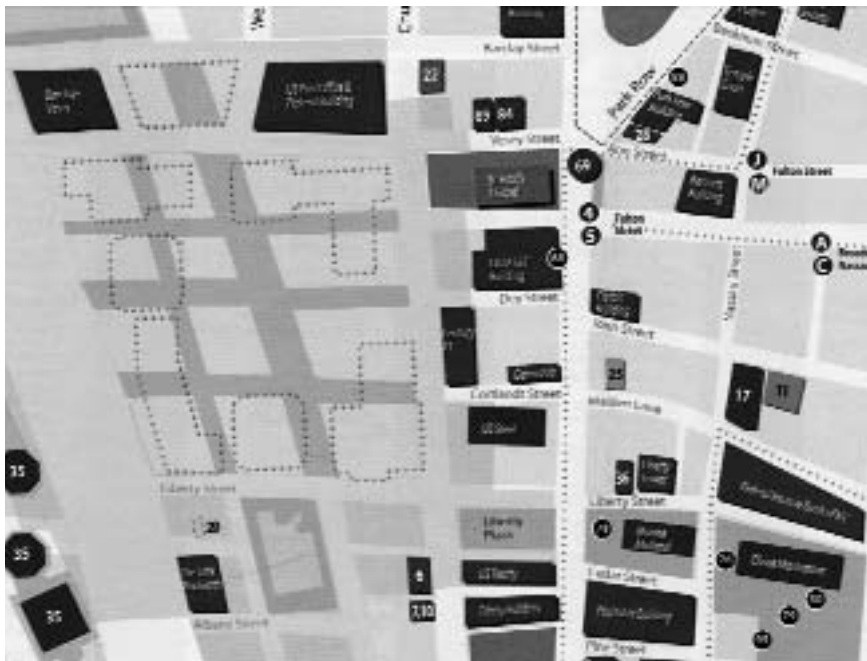


4

la vieille ville de Bâle lui dédie d'ailleurs plusieurs pages et on y trouve aussi, par exemple, un développement sur les transformations du quai d'embarquement sur le Rhin depuis le XIX^e siècle qui décrit et illustre plusieurs bâtiments disparus¹⁴.

En plus des objets disparus, il m'avait paru nécessaire de tenir compte dans la *Géographie artistique* d'un autre ensemble virtuel, composé de «tout ce qui n'est pas et n'a jamais été, mais aurait pu être: œuvres demeurées dans les limbes, projets d'architecture écartés lors d'un concours, choses qu'il a fallu faire ailleurs, utopies»¹⁵. Le motif en était que pour comprendre l'histoire d'un lieu, il importe de connaître non seulement ce qu'il a été possible d'y réaliser mais encore ce qu'il était impossible d'y faire, pour des raisons esthétiques et culturelles, techniques, sociales ou encore politiques. On peut ajouter à cela que l'étude d'un bâtiment réalisé a souvent à gagner à l'examen de ses concurrents, qui dessinent avec lui l'espace du pensable en un lieu et un temps donnés et dont il a pu, directement ou indirectement, hériter quelque chose. Certes, la systématisation de la pratique du con-

cours, y compris du concours d'idées, rend cette seconde extension du concept de «patrimoine» proprement vertigineuse, au moins pour la période contemporaine. L'auteur d'inventaire n'imaginera probablement pas sans effroi d'annexer à son ressort la cohorte indéfinie de solutions écartées qui se profile derrière chaque solution retenue. Pourtant, on ne saurait bien traiter d'un bâtiment comme le Palais de la Société des Nations, siège européen de l'ONU à Genève, sans évoquer le concours international lancé en 1926 par la SDN et les projets soumis, dont celui de Le Corbusier (fig. 3), auquel son auteur a su donner une existence de papier grâce à un livre et une addition à la troisième édition de *Vers une architecture*¹⁶. Pour l'architecte, théoricien et polémiste, l'issue du concours avait en effet valeur de symptôme historique et le verdict donnait «la température de l'époque»¹⁷. On peut estimer qu'il en va de même sur le plan de la géographie culturelle, au niveau local et régional aussi bien qu'à celui, international, correspondant à l'identité du maître de l'ouvrage. Le Corbusier citait ainsi les propos confiés en 1927 au journal *l'Intransigeant*



5 Détail de New York, «New Visions, cultural map of Manhattan», New York 2002.

6 Typologie d'une Suisse urbaine, dans Roger Diener et al., «La Suisse – portrait urbain», Bâle 2006.

par l'architecte Henri-Paul Nénot, auteur principal du projet retenu et exécuté entre 1929 et 1937, selon lequel il s'était agi pour «l'équipe française» qu'il dirigeait de «faire échec à la barbarie», c'est-à-dire à «certaine architecture qui fait fureur depuis quelques années, dans l'Europe orientale et septentrionale»; ce point de vue exprime aussi la défense de la tradition et de la «latinité» qui a dominé la production architecturale et culturelle en Suisse romande pendant l'entre-deux-guerres¹⁸.

«Utopies spécifiques au site», anamnèse et projet

Les projets écartés peuvent donc prétendre à la valeur symptomatique que Le Corbusier attribuait à l'issue du concours et, dans le cas du sien au moins, ils ont pu influencer, indirectement et par la négative, sur l'histoire subséquente du lieu auquel ils étaient destinés. L'exclusion de Le Corbusier tenait pour une part à son refus du compromis et il est d'autres projets, caractéristiques aussi de la période contemporaine, dont l'échec prévisible fait partie intégrante et qui ont été conçus par leurs auteurs comme des sortes de protestations contre les contraintes qui déterminent, en un temps et un lieu donnés, ce qu'il est possible et ce qu'il est impossible d'édifier. L'exemple le plus spectaculaire en est peut-être la série de projets publiés en 1920 comme *Architecture alpine* par Bruno Taut, qui en commentait un (fig. 4) comme suit: «L'exécution en est certes gigantesque et suppose de grands sacrifices, mais pas impossible. «On exige si rarement l'impossible des hommes» (Goethe).¹⁹» On peut qualifier de tels projets d'«utopies spécifiques au site» – en recourant à un oxymore par rapport à l'étymologie – et remarquer que des œuvres comparables ont été réalisées à une échelle plus modeste, à partir des années 1960 et sous le nom de *land art*.

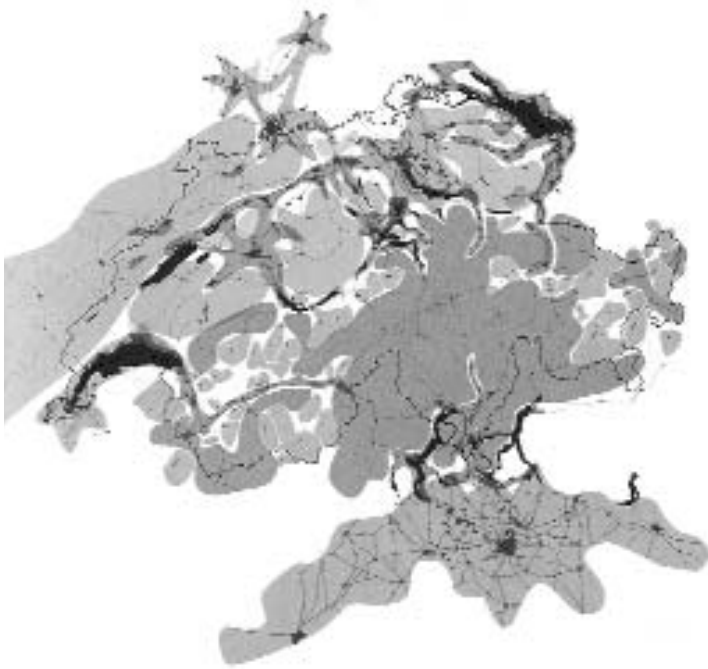
La frontière entre utopie et proposition «réaliste» n'est d'ailleurs pas facile à tracer du point de vue de l'intention, comme le montrent les problèmes d'interprétation posés par des projets de renouvellement urbanistique radical tels que le plan Voisin pour Paris de Le Corbusier ou le plan directeur de Genève conçu en 1935 par l'architecte et conseiller d'Etat aux travaux publics

Maurice Braillard. Il s'agit aussi d'une frontière labile du point de vue de la réalisation, et les techniques d'urbicide des deux guerres mondiales puis la croissance économique des «trente glorieuses» ont su transformer l'idéal avant-gardiste de la *tabula rasa* en réalité concrète et en paradigme dominant²⁰. Le développement récent de l'intérêt pour les projets non réalisés, analogue à celui de l'«histoire de ce qui n'a pas eu lieu» et exprimé dans des publications du type *Unbuilt America* ou *Unbuilt Oxford*, peut ainsi s'expliquer en partie par la recherche de solutions «alternatives» à un processus de «destruction créatrice» spécialement traumatisant²¹.

L'étude du patrimoine disparu peut jouer un rôle analogue. C'est ainsi qu'après l'attentat du 11 septembre 2001 contre le World Trade Center, des *preservationists* new-yorkais ont publié une carte de la partie sud de Manhattan qui faisait apparaître le tracé des rues interrompu par la construction de ce gigantesque complexe (1963-1973, arch. Minoru Yamasaki), suggérant de tirer parti de sa destruction pour restaurer le tissu urbain qu'il avait lui-même abîmé (fig. 5). Cette carte, qui visualisait diverses étapes du développement urbain, était intitulée *New York nouvelles visions*, manifestant de manière explicite la dimension prospective de son effort d'anamnèse. A un niveau territorial plus étendu et à un niveau d'abstraction plus élevé, l'équipe de l'Institut pour la ville contemporaine de l'Ecole polytechnique fédérale a récemment proposé une analyse cartographique de la Suisse qui entend repérer et rendre perceptible, notamment sous la forme d'une typologie distinguant entre régions métropolitaines, réseaux de villes, zones calmes, friches alpines et *alpine resorts* (fig. 6), des processus de transformation en cours afin qu'ils puissent être non seulement compris mais aussi infléchis²². Le plus mince des quatre volumes de cette sorte d'atlas, une carte dépliant, synthétise cette ambition prospective sous le titre *Potentiels urbains*.

Inventaire et sélection

Les arguments qui précèdent plaident pour un «inventaire à *n* dimensions», c'est-à-dire incluant le plus grand nombre possible



6

de dimensions du territoire culturel dont il s'agit de dresser la topographie, y compris les objets disparus et les objets projetés mais non réalisés. On objectera que cet idéal paraît d'autant plus souhaitable que l'on est moins directement impliqué dans la tâche concrète de l'auteur d'inventaire. Celui-ci, confronté à une masse toujours croissante de données, ne peut en effet se réjouir de voir se creuser encore le grand écart entre sa volonté d'exhaustivité et les impératifs économiques voire politiques qui l'obligent à respecter des limites et à effectuer une sélection. Mais on peut répondre à cette objection que tout inventaire résulte d'un travail de sélection, d'interprétation et d'organisation des données, et non – comme une conception néopositiviste de la science peut le faire croire – d'un simple récolement. L'écrivain argentin Jorge Luis Borges a brillamment démontré en 1960 l'absurdité d'une telle conception en employant précisément la métaphore de la carte géographique, dans un texte intitulé *Musée de la rigueur scientifique* qu'il attribue à un auteur du XVII^e siècle: «En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le Temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées par l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autres trace des Disciplines Géographiques.²³»

L'image scientifique – visuelle ou verbale aussi bien que mathématique – n'est pas identique à son objet, elle en propose toujours un modèle et une représentation. Quant à la carte, elle possède nécessairement un caractère diagrammatique et se révèle d'autant plus efficace qu'elle l'assume consciemment, c'est-à-dire ne retient qu'un petit nombre de propriétés pertinentes en fonction des critères adoptés et des usages visés²⁴. On le voit bien dans

l'esquisse, cette forme «archaïque» qui sert si bien la communication, et dans les «plans de travail» dont Andreas Hauser a reproduit des exemples dans son étude sur Hanspeter Rebsamen et la culture de l'inventaire et de la conservation monumentale²⁵. Il faut donc soumettre à la critique l'idéal d'inventaire exhaustif comme l'idéal de conservation intégrale du patrimoine bâti, qui surestime la possibilité de conserver et sous-estime les formes de conservation non matérielle²⁶. De même que la non-conservation voire la destruction font partie du processus de patrimonialisation dont ils constituent une sorte de «face cachée»²⁷, de même les «lacunes» d'un inventaire ne sont pas nécessairement des tares d'origine contingente mais peuvent résulter de la sélection de l'information qui fonde l'inventaire. Il est donc possible et souhaitable – sinon facile – de sélectionner mieux dans une dimension pour inclure davantage de dimensions et déguster ainsi le millefeuilles en profondeur en renonçant à quelques fleurettes. C'est peut-être à ce prix aussi que la topographie artistique, au contraire des «Disciplines Géographiques» évoquées par Borges, évitera de ne plus susciter la passion des nouvelles générations et de ne préparer que des ruines pour les animaux et les mendians.

Riassunto

La topografia artistica si dedica principalmente ai monumenti e agli oggetti d'arte immobili presenti su un determinato territorio. Attraverso la ricostruzione della loro storia e dei loro antecedenti indaga la quarta dimensione del tempo e amplia il suo *corpus* con la categoria degli oggetti scomparsi. In questo senso, André Corboz ha definito il territorio come un palinsesto. Un'altra categoria, il cui studio si sviluppa oggi in relazione alla «storia di ciò che non è mai avvenuto», è quella delle costruzioni sognate, progettate, proposte, ma mai realizzate. Questa sorta di *site-specific utopia*, per utilizzare un ossimoro, è parte integrante della storia di un luogo e contribuisce in negativo a definirne il «genio».

Zusammenfassung

Die Kunsttopographie befasst sich hauptsächlich mit Denkmälern und immobilien Kunstgegenständen innerhalb eines klar definierten Territoriums. Beim Versuch, ihre Geschichte und ihre Ursprünge aufzuarbeiten, erforscht sie die vierte Dimension der Zeit und erweitert ihren Corpus durch die Kategorie der verschwundenen Gegenstände. André Corboz definiert denn auch das Territorium als Palimpsest. Eine weitere Kategorie, deren Erforschung sich heute im Zusammenhang mit der «Geschichte, die nicht stattgefunden hat» entwickelt, ist jene der erträumten, projektierten, vorgeschlagenen, jedoch nie realisierten Bauwerke. Diese Art von *site-specific utopia*, um bewusst ein Oxymoron zu verwenden, ist integrierender Bestandteil der Geschichte eines Ortes und trägt durch die Negation zur Definition seines «Geistes» bei.

NOTES

1 Voir Joseph Masheck, «The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness», in: *Arts Magazine*, 51, 1975, 1, pp. 82-109.

2 Johann Wolfgang von Goethe, «Introduction aux *Propylées*», in: Goethe, *Écrits sur l'art*, éd. et trad. Jean-Marie Scheffer, Paris 1996 [1983], pp. 162-163.

3 Le Corbusier-Saugnier, «Les maisons Voisins», in: *L'esprit nouveau*, 2, 1920. Voir Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge/Londres 1994, p. 159.

4 Voir Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, Paris 1990 [1962], et l'édition anglaise *An anecdoted topography of chance (re-anecdoted version), done with the help of his very dear friend, Robert Filliou, and translated from the French, and further anecdoted at random by their very dear friend, Emmett Williams, with one hundred reflective illustrations by Topor*, New York 1966, rééd. Londres 1995.

5 L'exposé le plus détaillé de l'histoire de la géographie artistique est désormais Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago/Londres 2004.

6 Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», in: *Storia dell'arte italiana*, 1, Turin 1979, pp. 285-352. Voir aussi les actes du colloque «La Suisse dans le paysage artistique. Le problème méthodologique de la géographie artistique», in: *Revue suisse d'Art et d'Archéologie*, 41, 1984, 2.

7 Voir John Onians, *Atlas of World Art*, Londres 2004; Kaufmann 2004 (cf. note 5); Thomas DaCosta Kaufmann, Elizabeth Pilliod (éd.), *Time and Space: The Geohistory of Art*, Burlington VT 2005.

8 Thomas DaCosta Kaufmann, «Introduction», in: Kaufmann, Pilliod 2005 (cf. note 7), pp. 8-9.

9 André Corboz, «Le territoire comme palimpseste», in: *Diogenès*, 121, janvier-mars 1983, pp. 14-35, repris dans A. Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon 2001, pp. 209-229 (ici p. 214).

10 *Ibid.*, pp. 226-228.

11 Dario Gamboni, *La géographie artistique*, Disentis 1987 (*Ars helvetica* I), p. 18.

12 *Carte des biens culturels de la Suisse et du Liechtenstein*, Berne 1970. L'Office fédéral de topographie

a publié en 1995 une nouvelle version intitulée *Carte des biens culturels: Monuments historiques et architecturaux de la Suisse*.

13 Gamboni 1987 (cf. note 11), p. 136 et p. 144.

14 Anne Nagel, Martin Möhle, Brigitte Meles, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, vol. VII: *Altstadt Grossbasel I*, Berne 2006, pp. 523-528, 529-532. Sur l'état de la topographie artistique en Suisse, voir Dave Lüthi, «Topographie architecturale suisse: inventaires et guides du patrimoine», in: *Perspective*, 2006, 2, pp. 257-260.

15 Gamboni 1987 (cf. note 11), p. 18.

16 Le Corbusier, *Une maison, un palais. A la recherche d'une unité architecturale*, Paris 1928; Le Corbusier, *Vers une architecture*, 3^e éd., Paris 1928, pp. III-XVI.

17 Le Corbusier 1928 (*Vers une architecture*) (cf. note 16), p. XIV.

18 *Ibid.*, p. XV. Voir Armand Brulhart, Erica Deuber-Pauli, *Arts et monuments. Ville et canton de Genève*, Berne 1985, pp. 207-212; Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne 1975, rééd. Genève 1988; collectif de recherches de l'Université et musées lausannois, 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986.

19 *Alpine Architektur in 5 Teilen und 30 Zeichnungen des Architekten Bruno Taut*, Hagen 1920 [daté 1919], pl. 10; voir entre autres Matthias Schirren, *Bruno Taut, Alpine Architektur. Eine Utopie*, Munich/Berlin/Londres/New York 2004, pp. 54-55.

20 Voir Stanislaus von Moos, «Le Corbusier, the Monument and the Metropolis», in: *Columbia Documents of Architecture and Theory*, 111, 1993, pp. 115-137.

21 Alison Sky, Michelle Stone, *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, New York 1976; Howard M. Colvin, *Unbuilt Oxford*, New Haven/Londres 1983; plus généralement Josef Ponten, *Architektur, die nicht gebaut wurde*, Stuttgart 1987 [1925], et Robert Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable: In Pursuit of Architectural Meaning*, Londres 1991. Sur l'«histoire de ce qui n'a pas eu lieu», voir Alexander Demandt, *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn?*, Göttingen 1986.

22 Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid (ETH Studio Basel, Institut Stadt der Gegenwart), *Die Schweiz: Ein städtebauliches Portrait*, Bâle 2006 (éd. allemande, anglaise et française). Sur les enjeux théoriques de cette remarquable entreprise, qui fait de l'espace un acteur à part entière de l'évolution politique et sociale, voir Patrick Poncet, «Espace, douce violence», in: *Espaces Temps.net*, 30 avril 2007, <http://www.espacecestemps.net/document2250.html>.

23 «Museo del rigor en la ciencia» (Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lérida, 1658), in: Jorge Luis Borges, *L'Auteur et autres textes / El hacedor*, trad. Roger Caillois, Paris 1965, pp. 198-199.

24 Voir par exemple Edward R. Tufte, *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire CT 1997, pp. 30-31, et Jeremy Black, *Maps and Politics*, Londres 1997, p. 49.

25 Diener et al. 2006 (cf. note 22), vol. 1, p. 18 et pp. 117-127; Andreas Hauser (éd.), *Ressource Baukultur. Mit Hanspeter Rebsamen durch Zürich*, Zurich 2006, p. 140 et p. 163.

26 Voir David Lowenthal, «Material Preservation and its Alternatives», in: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 25, 1989, pp. 67-77.

27 Voir Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres 1997, pp. 329-335.

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

1: © 2008, ProLitteris, 8033 Zurich. Tiré de: D. Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, Paris 1990, hors pagination. – 2: Tiré de: D. Gamboni, *La géographie artistique*, Disentis 1987, p. 17. – 3: © 2008, ProLitteris, 8033 Zurich. Tiré de: Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. IX. – 4: Tiré de: B. Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1920, pl. 10. – 5: Tiré de: New visions, cultural map of Manhattan, New York 2002. – 6: Tiré de: R. Diener, *La Suisse – portrait urbain*, Bâle 2006, p. 129

ADRESSE DE L'AUTEUR

Prof. Dario Gamboni, Université de Genève, Unité d'histoire de l'art, 5 rue de Candolle, 1211 Genève 4, dario.gamboni@lettres.unige.ch