2337-CASONATO:CASONATO 3-06-2008 17:31 Pagina 65

# *Le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique 1*

**Philippe Nys**

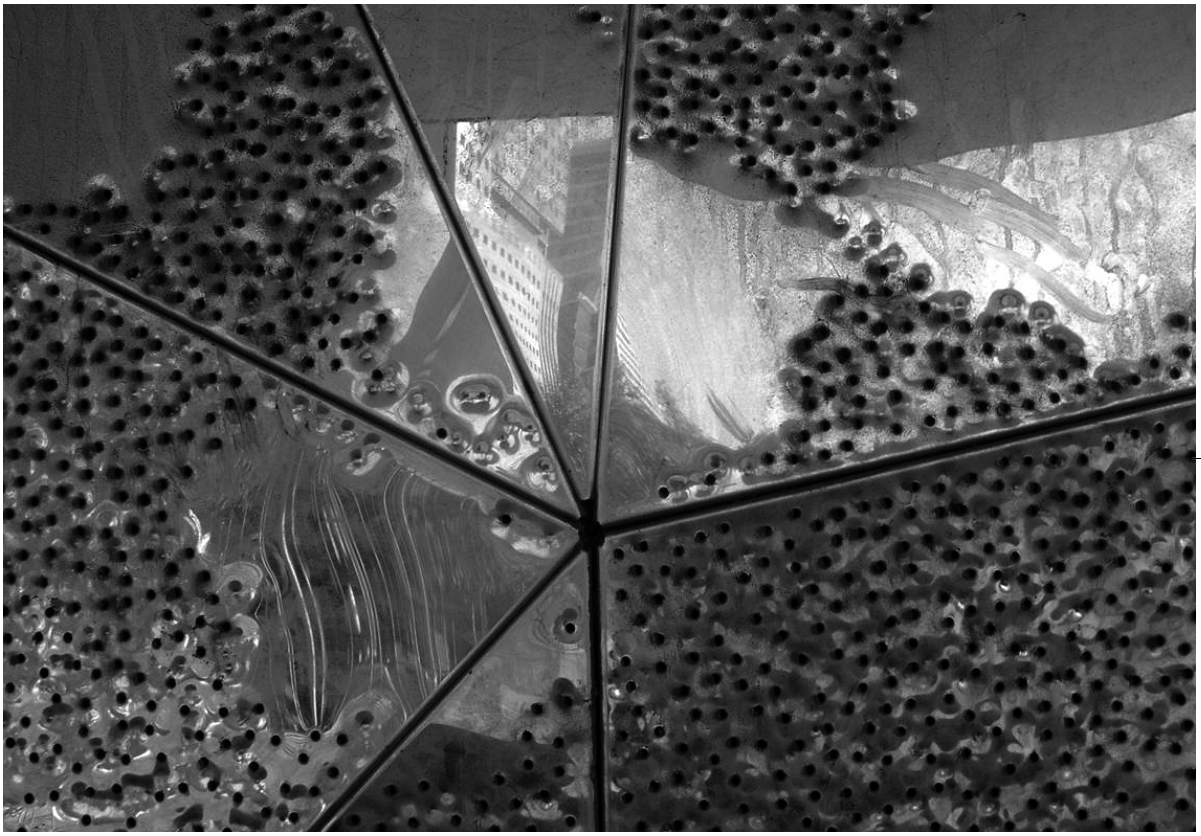


Fig. 1, Détail du Forum de Herzog et de Meuron, Barcelone, métaphore de la contemporanéité. Photographie de Ph. Nys

**Liminaire**

Contrairement au sublime (classique, pictural et émotionnel, ou technologique, lié à la photographie et à l'effroi devant la grandeur[2]) ainsi qu'à d'autres notions, catégories, thèmes de recherches, pratiques contemporaines comme le néo-baroque, le grotesque, l'installation, l'immersion, le junk space, les "non lieux", voire "quand même" mais *in extremis* en somme, le (retour du) beau[3], le pittoresque n'a ou ne semble pas avoir aujourd'hui, depuis la fracture de la première guerre mondiale et la mobilisation totale qu'elle entraînera avec elle, beaucoup de lettres de noblesse ou de pertinence pour qualifier les questions vives et enjeux de la fabrique du monde moderne et contemporain. Ce préjugé, négatif, porte tout à la fois sur le terme et sur les "choses" auxquels ce concept



Fig. 2, Photographie à vol d'oiseau du site de Delphes, avec cosmonaute " à la place" d'Apollon. Montage de Ph. Nys.

renvoie ou à ce qu'il désigne. De manière tout à fait explicite[4] mais le plus souvent implicitement, la catégorie du pittoresque est plus un repoussoir qu'un concept opératoire à l'instar de concepts et de réalités construites pourtant très proches comme le vernaculaire (J.-B. Jackson[5]), collage city (Colin Rowe[6]), postmoderne (Charles Jencks[7]), fabriques mégalomaniaques (Abou-Dabi ou Dubaï[8]). Il n'est pas ou ne serait pas en phase avec le monde tel qu'il se fait ou tel qu'il devrait ou pourrait se faire et se penser au regard de l'art et de l'architecture, des jardins et des paysages, du design, de la question de l'image, de la transformation des territoires, des enjeux de la globalisation/mondialisation, bref de la fabrique du monde. A la rigueur, l'on concède, mais du bout des lèvres, que la question de la relation entre pittoresque et paysage est riche et complexe, historiquement parlant et, éventuellement, théoriquement. Mais c'est à peu près la seule concession, patrimoniale, qu'on lui accorde car pour le reste, ce concept serait vieillot, obsolète, suspect.

De cette situation, on peut poser l'hypothèse suivante: précisément parce qu'il est utilisé aujourd'hui de manière stéréotypée, porteur de mensonges et d'inauthenticité ou de cynisme et d'opportunisme marchand, plus spéculativement, "sans (le) savoir", voire même comme à l'«insu» de tout savoir (comme on le verra), "le" pittoresque est le lieu (le tenant lieu) d'un refoulé qui, en tant que refoulé, appelle et rend possible une analyse, voire une anamnèse, critique de l'état du monde, sinon de notre être-au-monde. J'expliciterai cette hypothèse selon quatre axes, prémisses d'un «programme» à déployer et à formaliser selon diverses modalités: la question du digne et de l'indigne d'abord, la fonction méta-historique et rhétorique des grands récits ensuite, le processus de production des 4 natures (incluant la médiation par cet objet spécifique qu'est le livre) et enfin, plutôt que le dépassement (mortifère) de la structure du parricide platonicien, le repérage (la cartographie) d'une cosmoplastie généralisée, multiple, du divers, lieu et expression de l'actuelle globalisation de la planète (Edouard Glissant[9]). Ces axes permettent de structurer, de clarifier et de guider la lecture et le choix des images et des projets de design d'espaces, mais plus encore de faire apparaître l'économie générale (Bataille) d'un pittoresque aux limites du moderne et du contemporain, perspective à laquelle semblent d'ailleurs faire écho quelques publications ou manifestations récentes.[10]

**Proposition 1: digne/indigne**

Comme on le sait et quoique extrêmement simplifiée, voire mutilée, la définition générale, reçue, emblématique, de pittoresque est "ce qui est digne d'être peint". Dans le nom du medium de la surface d'inscription – peinture, pittura, pittoresco– se glisse un enjeu qui n'est pas vraiment, seulement ou

purement esthétique mais anthropologique et technique. Dans cette définition, canonique, du pittoresque, on entend en effet par "peinture" le medium de la ... peinture, stricto sensu, ce qui, finalement, peut déboucher, sinon, sur une tautologie, du moins sur une chaîne d'équivalence qui se serait cristallisée (je mets le conditionnel) au XVIIIème siècle en Europe: "pittoresque = peinture = paysage = image de la nature". Tout se passe comme si cette image ne pouvait être produite que par du visuel et ne produisait que du visible. Sans nier cet aspect de la question qui deviendra effectivement de plus en plus important avec la production des images, il y a là, dans cette définition, immédiatement, plusieurs déplacements et un oubli, qu'il s'agit de relever. Cet oubli (analogue à celui de l'être) est celui des mots, du texte, de l'écriture, et plus précisément de la description, du poème, du roman. Le roman historique en particulier fut d'abord, rappelons-le, nommé pittoresque au XIXème siècle.[11] Il s'agit là non seulement d'une question de sémantique ou d'usage des mots, mais aussi et plus encore du statut et de la fonction d'une description, d'un récit, d'une narration qui met sous les yeux, qui *fait* voir[12]. Un monde digne d'être peint signifie que quelque chose *passe* de l'indescriptible à la possibilité de sa description et donc, sinon à sa réalité, du moins à son existence. Que celle-ci soit réelle ou imaginaire importe peu à ce niveau, il s'agit d'abord de croire en son inscription. L'accès à la "dignité" d'être peint, raconté, décrit témoigne du fait que s'est projeté ou est projetable un dessein, voulu, produisant du coup un monde "lisible", reconnaissable, désirable, "faisable", reproductible, manipulable. Au-delà de sa stricte interprétation/incarnation, voire réification paysagère, la catégorie du pittoresque joue, de ce point de vue, le rôle, central, d'un opérateur travaillant une structure d'horizon, et engendrant une




Fig. 3, Roubaix. Photographie de Ph. Nys.

transformation, une «métamorphose en figure» (Gadamer), une mise en intrigue (Ricoeur). Ce sont cette croyance et cette possibilité que la notion de pittoresque traduit et transpose dans de multiples modalités et mediums de représentation (de ce qui a été, de ce qui fut, de ce qui est désiré, désirable): conquêtes (héroïques) d'hier et d'aujourd'hui sur divers supports avant-hier, parcs paysagers et aménagement de territoires hier, images, photographies, voyages réels et virtuels aujourd'hui ainsi que bulles et utopies concrètes. Dans la mesure où ces productions et leurs accessibilités (consommation) se




Fig. 4, Boule chinoise.

sont démultipliées à la surface de la planète (tourisme, google, téléphones mobiles), "le" pittoresque a grandi et s'est élargi sans que, nécessairement, ses agents producteurs et consommateurs aient été "conscients" du lien possible avec la notion et les pratiques historiques, théoriques et étroites du pittoresque, quelles que soient ses variations et versions, de la plus savante à la plus kitsch. Quoiqu'il en soit de discussions et débats (précis et précieux), on peut alors entendre par pittoresque les multiples possibilités de représentation du monde, la volonté, la pulsion, irrépressible, de le "picturaliser", de le raconter quelle qu'en soit la valeur ou celle de son référent. Deux éléments sont alors en prendre en compte, propres au XXème siècle:

- Si tout peut (doit?) devenir "pittoresque", notamment en raison de la puissance technique de transformation des habitats en général, de la nature terrestre et non terrestre, où sont les limites de la catégorie, historiquement et théoriquement parlant? Quels sont les rapports entre la catégorie "d'origine" et son devenir? En se généralisant, le concept ne se

dilue-t-il pas dans l'indéfinissable, l'indistinction, l'instrumentalisation? Ou, au contraire, n'acquiert-il pas une nouvelle pertinence, à élaborer?

- Dans la mesure où la fabrique du monde moderne et contemporain se trouve aujourd'hui devant des situations sans précédent qui ont fracturé les modèles de pensée et d'action, "le" pittoresque, historiquement, esthétiquement et théoriquement parlant, s'est retrouvé en crise. Ses modalités de représentation et de fabrication, de modelage du monde et de ses représentations se sont révélées insuffisantes aux yeux des modernes (mais pas tous, loin s'en faut), et des "contemporains" (mais pas tous, de même) pour répondre à et des nouvelles situations et expériences de l'homme dans le monde. Pour certains, la notion même de "dignité" se serait définitivement perdue, elle se révèle nulle et non avenue, totalement inopérante ou alors au bas d'une échelle de valeurs, qui est d'ailleurs elle-même remise en question dans un monde ni «vertical» (à l'ancienne) ni «horizontal» (démocratique et moderne), un monde devenu plastique, modelable, à l'infini… pour le meilleur, peut-être, mais aussi pour le pire, ou l'archaïque ou le déraisonnable, l'indigne. Si le monde est devenu indigne d'être "peint", cela ne veut donc pas dire qu'il est irreprésentable. Cela signifierait seulement que, plus jamais, il l'est et que donc "le" pittoresque se trouve à la croisée de trois chemins (pour reprendre une vieille image qui est aussi une structure[13]), non exclusifs : ou bien il est mort et définitivement enterré et il faudrait pouvoir cesser d'en parler alors même que l'on en parle mais comme d'un cadavre encombrant dont on ne peut pas vraiment se débarrasser (Ionesco/Rem Koolhaas), ou bien il peut, éventuellement, survivre (glorieusement ou pas) au titre de témoin d'une époque révolue, de musée ou d'opération idéologique de masquage et de mensonge perpétuel qui ne met pas le regard en face du réel (Depardon, par exemple), ou bien, tel un Protée, "le" pittoresque témoigne d'une «position» critique qui désigne des formes et modalités de représentation et de production du monde qui travaillent et jouent des limites de la représentation de ce monde en train de se produire in visu, in situ et in actu.

**Proposition 2 : fin des récits et fonction "méta": au-delà de l'ironie ou le règne de l'oxymore**

Si «pittoresque» est le nom donné pour la fabrique, la translation, la traduction, le transport en images (textuelles ou autres) et en lieux depuis la zone obscure et profonde de la *chora*, qu'en est-il des multiples manières de pouvoir le traduire? Quelles sont les relations entre la manière de raconter, de dire le monde et la manière de le concevoir/percevoir "in situ", de le fabriquer, à travers l'architecture, le jardin, le parc paysager, le parc "pittoresque" si l'on considère que les lieux de l'habiter sont l'une des traductions de l'espace, sous forme de "poèmes", de proses, un "texte" de l'espace conçu, construit, vécu, décrit, "peint"? Une perspective "méta-poïétique" permet d'analyser les *topoi* mis en oeuvre et en scène aussi bien dans le design d'espaces que dans les théories de l'espace et des lieux: "lieux communs" (comme-un), hétérotopies (Foucault), zones et autres mots-valises qui font particulièrement florès dans le champ de la théorie de l'architecture et de la transformation des territoires, témoignant ainsi par et dans la création langagière de la multiplicité, diversité, du caractère foncièrement hétérogène, cosmoplastique de la fabrique du monde.[14]

Dans le domaine des modèles théoriques de l'architecture, Hubert Damisch avait repéré une telle structure, narrative, ternaire, héritière de Vitruve et, ajouterons-nous, au-delà, de la poétique d'Aristote[15]. Damisch montre que les deux scènes, tragique et comique, de Vitruve, représentées par Serlio, ne pouvaient «fonctionner», opérer, que par l'intermédiaire, la médiation d'une troisième *scaena*, la scène satyrique, scène en général oubliée, refoulée, dans la réception contemporaine de Serlio. Plutôt que formée, finie et achevée, stable, modélisable et donc reproductible, cette scène est formante, «process», hybride et, du coup, elle peut être jugée déformée, non conforme et donc, repoussante, dépravée comme le dit très nettement et fermement Vitruve ou, presque deux mille ans plus tard, avec les mêmes jugements de valeur, Winckelmann. Cependant, son inachèvement rend possible et désirable non seulement la conformité aux modèles finis, elle permet aussi de comprendre la réversibilité, le passage, la traduction du comique en tragique et du tragique en comique,

les deux modèles canoniques de mise en scène et en ordre de la convenance, de la *dispositio*, de *l'utilitas*, de la *firmitas* et de la *venustas*, bref des règles de l'architecture comme art de bâtir. Nous trouvons une situation structurelle analogue dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle, avec le relais, structurel et non pas seulement historique, de la cabane primitive.

Dans la trilogie devenue canonique du beau, du sublime et du pittoresque, le caractère «pittoresque» prend le relais de la scène satyrique antique et de la cabane, désignant ainsi un moment originaire, flottant, indécidable, qui permet d'indexer les territoires du «peint», lisible autant que visible. Cette structure ternaire (qui fait référence à toutes les structures de la philosophie de l'histoire et des utopies depuis Joachim de Flore) permet de définir le rôle et la fonction du pittoresque historique, aujourd'hui historicisé, patrimonialisé, mythifié. Cette matrice n'est plus suffisante ou satisfaisante pour penser la fabrique du monde contemporain, après le relativisme et le perspectivisme nietzschéens. Pour penser le moment contemporain du pittoresque généralisé, comme économie générale des signes, il faut recourir à un cadre méta-historique. La question qui se pose en effet est celle de savoir si et comment, aujourd'hui, un monde se met en figure, en intrigue, en sens : un sens d'un point de vue spatial, le sens comme signification et les sens comme organes des sens dont les machines sont les extensions. Cette situation, que nous appelons «cosmoplasties», mot qu'il faut penser d'un seul tenant (et non pas cosmos d'un côté et plastique de l'autre), relève d'une économie générale des signes à l'oeuvre dans la production de la valeur, valeur d'usage, valeur d'échange, de la marchandise et de la fétichisation du monde (Marx), qui s'accomplit dans la mobilisation totale de la reproductibilité, par l'industrie, de n'importe quoi en valeur, engendrant ainsi la perte de toute valeur (Nietzsche), mais dans le même temps ou dans le même mouvement, u-topiquement, la possible mais, en fait, inévitable, transmutation de toutes les valeurs. Cette structure, dans son ensemble, conduit à la question du récit, à l'organisation, à une mise-ensemble sans que cela ne débouche ou ne dépende plus entièrement, désormais, d'une idée régulatrice, d'une unité transcendante synthétique. Cette perspective ne conduit pas tant au «il était une fois» de l'origine qu'au «à suivre», après le «fin de partie» (Beckett).

Une vulgate s'est répandue tout autour de la terre depuis les années 70: notre époque, contemporaine, ne relèverait même plus de la notion d'époque c'est-à-dire de la possibilité d'une vue d'ensemble totalisante et d'une certaine durée. Elle ne serait plus qu'actualité permanente, expression qui témoigne d'un assemblage entre révolution permanente, moderne et omniprésence des mass media, postmoderne. Notre époque se définirait par le moment, l'omniprésence, le totalitarisme du présent, écrasant sous sa présence les extases du temps (François Hartog[16]). Métaphysiquement parlant, le moment contemporain ne ferait donc plus histoire en ce qu'il serait au-delà des fins, la fin de l'histoire (l'hégélianisme de Francis Fukuyama (1989), mais avant cela, la fin de la métaphysique (Heidegger), la fin des grands récits (Lyotard), la fin du moderne (et depuis quelque temps déjà la fin du postmoderne), la fin des villes et des territoires, la fin des nations, la fin de l'homme, bref le régime des fins comme si, d'une certaine manière, "nous" (nous c'est-à-dire l'espèce humaine) avions vécu une transposition, profane, de l'Apocalypse pour séjourner dans le «temps de la fin», depuis la découverte et la pratique de la puissance atomique.[17]

Deux positions, au minimum, peuvent alors apparaître: prendre acte de ce régime des fins jusqu'au bout, de manière radicale, et donc cesser de vouloir élaborer tout position "méta-" dont "le" (et non la) métaphysique serait non pas tellement le commencement et la fin que le nœud gordien, toujours déjà tranché cependant. Au revers de cet abandon ou de ce constat, continue de s'élaborer (malgré tout?) une position "méta-" ou du moins l'affirmation d'une "fonction méta" (Greisch[18]), d'une logique des mondes (Badiou[19]), ainsi qu'une analyse méta-historique (Hayden White) qui met en perspective, de manière spécifique, les discours de l'histoire. L'élaboration de cette position méta-historique (et non pas post-historique) se confronte, de manière centrale, avec l'herméneutique dans ses divers aspects, notamment comme élaboration d'une histoire de la métaphy-

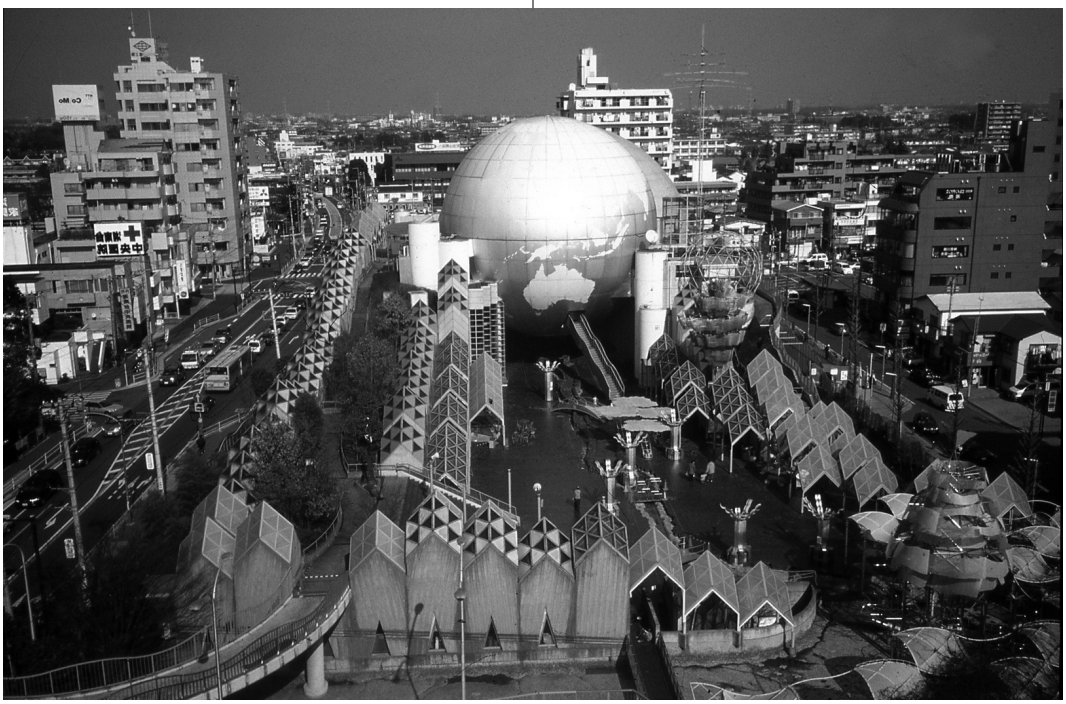


Fig. 5, Itsuko Hasegawa, Shondai Center, Tokyo.

sique qui ne soit pas idéaliste (Dilthey) et, plus profondément, avec la poétique, la rhétorique et les figures du discours, autrement dit la fabrique de la langue. L'interprétation de la méta-phore (Aristote, Nietzsche, Ricoeur), de l'image et de ses transports dans et à travers le texte philosophique (Platon, Derrida qui en entreprend le décryptage et la positive dissémination) ainsi que dans les discours de l'histoire devient dès lors centrale. C'est ainsi que, dans son grand ouvrage *Metahistory*[20] – dense et complexe et dont l'influence a été considérable à tel point que l'on a pu dire que son ouvrage avait marqué de son empreinte le *linguistic turn*, qui s'origine avec Saussure, Jakobson, Lacan et Lévi-Strauss –, White repère quatre grandes figures de rhétorique à l'œuvre dans les discours d'histoire, propres au XIXème siècle, une structure quadripartite, non dialectique, parallèle au carré sémiotique. L'un des points fondamentaux de la démonstration (et de la polémique) consiste à dire que le discours de l'histoire relève de la même structure narrative que la fiction et donc du roman: romans historiques, romans utopiques et de science-fiction. Cela revient à considérer le discours et, plus précisément, la *production* textuelle des historiens sous l'angle tropologique, dans la construction suivante importée de Northorp Frye, dans l'*Anatomie de la critique*[21]: synecdoque, métaphore, métonymie, et, le trope le plus important, l'ironie. La synecdoque consiste à prendre la partie pour le tout, la métaphore se caractérise par la similitude analogique et la substitution, la métonymie par la contiguïté et la liaison. A chacune de ces figures correspond une vision de l'histoire, une manière de raconter l'histoire, un argument, une position idéologique, un auteur phare: Michelet, Ranke, Tocqueville.

Il y a une quatrième figure dont la fonction est particulière et la position tropologique spécifique et les implications. Cette figure, c'est l'ironie dont Burckhardt est, pour White, le représentant et avant lui, Giambattista Vico. Caractérisée par la conscience de la dissolution finale de toute chose, l'ironie est le pendant, en rhétorique, de la scène satyrique et de la catégorie du pittoresque. L'ironie consiste à dénoncer à la fois spécifique dans son caractère impropre et générale dans la mesure où elle est la puissance de destruction de toute position. Elle n'appartient donc à aucune catégorie puisqu'elle les détruit toutes. L'ironie se trouve ainsi dans une méta-tropologique, sans synthèse. L'ironie se caractérise, d'un point de vue de l'usage des figures, par plusieurs traits: utilisant la catachrèse (le besoin irrépressible de nommer) et l'oxymore (la coïncidence, apparemment logique, des contraires), elle court-circuite les mécanismes normaux de la communication, de la démonstration, de




Fig. 6, *Le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique*. Montage de Ph. Nys "incrustations sur l'image de la «piazza metallica» à Duisburg, projet de Peter Latz and Co.

l'analyse en « niant positivement» toute position, qu'elle dissout par l'usage de paradoxes, d'expressions absurdes et paradoxales que tout le monde comprend ou croit immédiatement comprendre, auquel on adhère, par lesquelles le lecteur est séduit. Fonction critique radicale dans un cadre poïétique pur mais qui peut se révéler dangereux, voire néfaste, dans le discours d'histoire. Pour les critiques de White comme Carlo Ginzburg [22], il y a là un danger majeur qui s'origine dans le relativisme de Nietzsche, non pas tellement la perte d'une vérité éternelle qui n'a jamais été qu'un horizon idéal, que la perte du caractère vraisemblable du discours de l'historien, fondé sur l'exercice de la preuve, de la démonstration, du partage des voix et du sens, de la recherche de la vérité à partir et sur des documents. Dans le champ du paysage, de son histoire culturelle et de ses représentations, un «exemple», crucial, de la perte des frontières, d'une coupable et dangereuse séduction, est apporté depuis quelques décennies, par l'usage de la photographie aérienne dont Le Corbusier a pu dire qu'elle tuait tout pittoresque. Les instruments comme la photographie aérienne, si importante pour l'archéologie des paysages, l'ensemble des appareils et dispositifs technologiques ont fait disparaître les limites entre construit et non construit, et, pour le dire vite, les frontières entre matière et esprit. Si tant est qu'il ait jamais pu être pratiqué à

plein régime (y compris dans les utopies), un certain dualisme est, sinon dépassé, du moins totalement insuffisant pour penser la fabrique du monde d'aujourd'hui. Effectivement, si le pittoresque historique, essoufflé, lourd et encombrant, a bien consisté dans la mise en place d'un paysage de (la) classe au pouvoir par un double système d'enfermement paradisiaque et de masquage sinon des désastres de l'industrialisation, du moins de la mise en exploitation systématique de la force de travail et de transformation de la terre, des sols et des sous-sols, la photographie aérienne ne fait que révéler le travail de destruction sans pardon initié par la première guerre mondiale et la mobilisation totale qui la poursuit. La photographie aérienne tue le mensonge esthétique et pittoresque de cette transformation pour révéler la vérité nue et brutale de cette transformation, qu'il faut donc assumer, et exalter pour certains.

**Proposition 3: les 4 natures**

La structure de 4 natures permet d'organiser et de comprendre certains mécanismes de production, de transposition, de passage d'une surface d'inscription à une autre. On remarquera qu'il y a là, à nouveau, un exercice fondateur, de «traduction», maîtremot et origine sémantique de l'herméneutique, le verbe grec *herméneuein* signifiant d'abord traduire, au sens linguistique et donc philologique, avant de signifier interpréter, au sens philosophique. Qu'entendre par cette structure des 4 natures dans la perspective d'un pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique, un pittoresque «généralisé»? Cette structure se loge chez Cicéron mais on la retrouve chez Xénophon ou Aristote et, finalement, au-delà du terme et de la structure, dans toute position ou discours explicitant les rapports de l'homme à la nature. La première nature [23] est une nature sans l'homme: *phusis (grecque)*, *materia prima (latine)*, *wild ou wilderness (américain)*, *sublime (européen)*. La deuxième nature est *alteram naturam*, dit Cicéron, donc littéralement, une "autre" nature, une première nature donc mais altérée, devenue autre.[24] Cette première nature – non édénique – a été travaillée et transformée par la main, les outils et instruments de l'homme. Bref, la deuxième nature est produite par les *technai*, l'artisanat, l'art et les arts, aujourd'hui plus qu'hier. S'appuyant sur certains textes de la Renaissance, l'historien des jardins J.-D. Hunt a poursuivi, plutôt qu'il ne l'a élargi, l'origine latine pour interpréter le jardin (comme lieu et comme art) comme "troisième nature". C'est là que les choses se compliquent, d'un point de vue historique, culturel, anthropologique, théorique, poïétique. Cette troisième nature est un tableau, une scène, une image, une méta-phore qui donne à voir et à lire le passage, la transformation, de la première nature en deuxième nature, qu'elle met en scène, raconte, scénarise, fabule, mythifie, "embellit", selon une multiplicité de formes et de styles. La fonction utilitaire et nécessaire de ce premier temps de transformation, de métamorphose – si l'on recourt à un terme chargé dans l'Antiquité, ou dans la poétique d'un Elias Canetti –, est suspendue, elle apparaît donc en pleine lumière et peut se regarder en train de se faire. Transportée dans une fable, elle devient fabuleuse et … trompeuse. De beauté utile, la troisième nature fait passer la beauté utile ou appliquée à la beauté libre, ornementale si l'on veut, décorative. L'art des jardins – oubliant l'acte qui le produit à savoir le jardinage ou le logeant dans un acte suranné ou marginal – devient une (pure) représentation, un exercice de réduction, une miniaturisation, une modélisation de ce passage. On comprend la très haute valeur ajoutée (avec ses multiples fantasmes et fétichisations) que peut prendre le jardin (et les arts qui lui sont joints) par rapport à la nature "brute" ou au monde technique et industriel qui transforme cette première nature, qui resteraient encore englués dans le poids et la lourdeur de la matière. Le franchissement de la clôture – in situ, in visu et in actu –, ouvre l'espace du tableau à la terre tout entière, à une fantasmagorie hallucinatoire tout entière peuplée de fantasmes.

Qu'en est-il de la notion de 4ème nature? Cette expression a été inventée, selon ses propres dires, par Hunt pour désigner le territoire propre du *jardin écrit*, une écriture propre et spécifique au jardin. Cette thèse, ajoute Hunt, n'est pas vraiment nouvelle puisqu'elle remonte aux (fameuses) *Lettres* de Pline décrivant ses villas et ses jardins à Tuscum et à Ostie. "Pratiquée" sans avoir été théorisée ou nommée «quatrième nature», elle consiste à dire que le texte qui décrit le jardin (in situ et in visu) tend à «transcender» le jardin comme matière et comme image,

comme «image matérielle». Ce faisant, le textuel – le verbal, dit Hunt –, se substitue au visuel. La rhétorique des mots devient donc première. Le jardin décrit écrit le seul vrai jardin[25], qui devient auto-référentiel. Conformément à la thèse/sentence de Derrida "il n'y a pas de hors texte" et donc qu'il n'y a que des métaphores –, le vrai jardin est moins un texte au sens étroit ou livre que trace, textures, *graphein*, écriture. Or, en grec, *graphein* traduit aussi le terme de pittoresque, au sens de déchirure. Il n'y a donc de surface d'inscription que «déchirée», le peint s'originant dans cet acte de commencement comme le dit l'anecdote, fondatrice, entre Apelle et Protogène. Précisons aussi, dans la foulée, que *rough*, le rugueux, qui définit l'une des caractéristiques fondamentales du pittoresque historique, tactile aussi bien pour l'œil que pour la main, définit l'esquisse, rapide, crayonnée, pratiquée aujourd'hui par des *rough men*, spécialisés dans la publicité et la communication…

La problématique des 4 natures ne peut être seulement limitée au jardin ou à une vision historique. Cette problématique est structurelle et, plus précisément, méta-historique (et non post-historique). Sans pouvoir développer ici cette perspective, je ne ferai qu'indiquer la perspective initiée par un passage (célèbre) du *Phèdre* de Platon sur l'écriture, passage séminal, longuement commenté, par Derrida ou Ricoeur par exemple, et qui communique directement avec la thèse du "il n'y a pas de hors texte". S'appuyant en toute connaissance de cause sur les *realia* de son temps – espaces construits (le jardin public ou *kèpos*) et rites de fertilité (les jardins d'Adonis, *Adonidous kèpous*) –, Platon invente la métaphore des "jardins de l'écriture" (*en grammasi kèpous*). La thèse d'une "réalité" ou d'une vérité autre que celle de la *phusis*, *parce qu*'elle est transportée par et dans le monde de l'écriture, y est clairement énoncée et revendiquée. Mais il y a plus, qui renvoie à la différence entre écriture (morte, comme la peinture, dit Platon) et parole et mémoire vive, en acte de parole. Quand dire, c'est faire (Austin). Dans le premier cas, l'écriture appelle une surface d'inscription, une technologie de l'imprimé et de l'impression, une extériorisation et une spatialisation matérielle de la trace. Dans le deuxième cas, la surface d'impression "est" l'organe d'expression. Le medium est le message. C'est la parole dont la voix est l'organe et le corps parlant et agissant, l'espace ou plutôt l'expérience, c'est-à-dire spatialisation. Cette perspective pose la question des relations entre mediums. C'est dans cet horizon qu'il faut comprendre le passage de la clôture comme une tentative, et plus encore sans doute, comme une tentation, de faire coïncider texte et territoire, où se joue, pour nous, une part de la question d'un pittoresque généralisé à l'échelle de la planète et au-delà.[26]

**Proposition 4: ceci (ne) tuera (pas) cela**

Dans la perspective que nous faisons ainsi apparaître, la problématique du jardin (n')est (qu')un symptôme, une cristallisation qui renvoie à tout type de "design d'espaces" d'une part, à la révolution de l'imprimé d'autre part, et aux usages des lieux d'abord. Cette éclosion des "jardins de papier" est l'épiphénomène d'une véritable explosion, bien plus importante, sinon plus profonde : les livres et multiples médiations de l'architecture et du design, en général, dont on peut dater un "turning point", sans trop de peine, à la parution de SMLXL, en 1996. La conjonction (plutôt que la disjonction) entre un architecte (Rem Koolhaas), un designer (Bruce Mau) et un éditeur (Monacelli) a démultiplié la puissance de chacun des champs couverts par ces mediums *parce qu*'ils portaient sur le design d'espaces de sorte que s'est ouvert «un champ de papier», inconnu jusqu'à présent, et dont il faudrait mesurer le degré de réalité comme le degré d'influence sur la fabrique du monde d'aujourd'hui.[27]L'éclosion du livre de jardin, depuis les années 50, s'inscrit donc dans la continuité du "jardin écrit" au sens (historique) de Pline, de même qu'avec le jardin écrit, au sens méta-historique, de Platon, qu'elle renforce et démultiplie. Mais plus encore, cette conjonction fait, sinon mentir, du moins trembler sur ses bases, un des éléments de la structure platonicienne, le parricide, logé au coeur de la culture occidentale. Tout comme Zeus avait tué Chronos qui lui-même avait tué le temps en dévorant ses propres enfant, Platon avait tué son "père" Parménide qui avait emprisonné la question philosophique dans l'alternative de l'être et du non être pour envisager une troisième voie, celle de l'apparence et



Fig. 7, Détail du Musée à l'envers, Strip Madison.

de la puissance des images et des simulacres, et sortir de l'alternative entre l'être et le non être. La formule ou plutôt la structure du parricide a été reprise par Victor Hugo, dans un autre registre: ceci (le livre) tuera cela (l'architecture, en l'occurrence l'architecture gothique, dépositaire et incarnation de l'art de la mémoire).[28] Or, cette formule est aujourd'hui, peu ou prou, l'emblème, parfois explicite mais le plus souvent implicite, des innombrables débats face à la culture propre à notre globalisation: l'internet (ceci) – avec tous les appareils et dispositifs qui se développent grâce et par cet "instrument des instruments" – , tue cela (la culture du livre). Au-delà d'une mode évidente, l'explosion des livres de design, toutes échelles confondues, tendrait à montrer, au contraire, que les mediums *augmentent* leurs performances (mutuelles ?) quand ils portent sur des objets tels que le design et les design d'espaces en particulier. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit de *manipuler* tous les modes de présentation et de représentation possibles et imaginables de la fabrication du monde, entre in visu, in situ et in actu. La question qui se pose alors est de décrypter les mécanismes à l'oeuvre dans cette rotation sans fin des représentations sur et pour elles-mêmes, dont le résultat et les effets relèvent, pour nous, du règne d'un pittoresque généralisé à l'ère de sa reproductibilité technique, qui appelle une lecture critique. (Figg 1-7)

## Note

[1] La présente communication s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Ministère français de la culture et de la recherche depuis 2004. Pour une première approche de ce travail, tout à la fois collectif et personnel, voir les rapports remis à la Dapa en 2005 et 2007 et un article (bilingue français/anglais) paru dans "Architecture d'Aujourd'hui", n. 363, 2006, p. 44-55.

[2] Le sublime fait régulièrement l'objet de considérations et de reconsidérations. Relevons, entre autres, *Du sublime*, ouvrage collectif dirigé par Michel Deguy, Belin, Paris, 1988; J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991; B. Saint Girons, *Fiat Lux*, Quai Voltaire, Paris, 1993; J. Gilbert-Rolfe, *Beauty and the Contemporary Sublime*, Allworth Press, New York, 1999; la nouvelle traduction du *Peri hupsos* par J. Pigeaud, parue Editions Rivages, Paris, en 1993; *Le sublime du lieu commun* par S. Goyet, Champion, Paris 1996; sans parler des multiples articles et livres sur les relations entre sublime et peinture romantique. Une perspective plus audacieuse, et plus radicale, parce que directement reliée aux hypothèses cosmologiques des sciences physiques contemporaines, est examinée par Jacques Garelli dans *La mort et le songe*, Mimèsis, Milano, 2007. Ayant pour effet de disjoindre, radicalement, la tension historique, esthétique et conceptuelle entre pittoresque et sublime, cette dernière perspective donne, du coup, le champ libre à l'omniprésence d'un pittoresque généralisé, purement terrestre, réduisant la vie sur terre à n'être plus qu'une machine à produire, sans horizon. Opération dont il convient, d'une certaine manière, de forcer le trait pour en faire apparaître, précisément, le masque idéologique.

[3] Voir, par exemple, en 1999, l'exposition et le catalogue *Regarding Beauty. A View of the Late Twentieth Century*, organisé par le Hirshorn Museum and Sculpture Garden, la Smithsonian Institution en association avec l'éditeur Hatje Cantz. L'une des questions posées était "can one find beauty in ugliness?".

[4] Récemment, cette position de Raymond Depardon, directeur artistique de l'édition 2006 des Rencontres photographiques d'Arles: «un programme qui fait la part belle à des photographes, pour beaucoup américains, qui évacuent 'tout signe pittoresque, exotique et nostalgique', tout humour aussi, adoptant un regard 'frontal' et grave, distant et proche, sur une terre, une nation, une communauté» ["Le Monde", 13 juillet 2006]. On voit bien que le pittoresque est donc associé à une forme de mensonge ou de masque et que le "regard frontal" fait voir le monde "tel qu'il est", dans la ligne des nouvelles objectivités.

[5] J.-B. Jackson (1909-1996) est le fondateur de la revue "Landscape" aux Etats-Unis dans les années 50 et le père de *Cultural Landscape Studies* qui se sont développées depuis. Une définition d'un paysage culturel a toutefois été donnée dès 1925 par le géographe Carl Sauer, doublement influencé par la pensée allemande (en remontant à travers Ratzel jusque Herder) et française (Vidal de la Blache): «*the cultural landscape is fashioned from the natural landscape by a cultural group. Cultural is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape is the result*». Pour une approche d'ensemble de la situation des *Cultural Landscape Studies* aux Etats-Unis, engagées dans un combat social et économique, voir D. Mitchell, *Cultural Geography: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford, 2000.

[6] C. Rowe et F. Koetter, *Collage City* (1978), InFolio, Gollion, 2002 (1ère édition française en 1993, Editions du Centre Pompidou).

[7] Ch. Jencks, *Le langage de l'architecture postmoderne* (1977), Denoël, Paris, 4ème édition française, 1985.

[8] Sur Dubaï, voir l'article incisif de M. Davis, *Le stade Dubaï du capitalisme* (2006), Les prairies ordinaires, Paris, 2007. Dernière phrase de ce texte: «Dubai est la rencontre d'Albert Speer et de Walt Disney sur les rivages de l'Arabie».

[9] E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996. Ces conférences sont entièrement traversées par l'expérience des paysages dont je retiens ceci, à titre seulement indicatif: «je crois qu'il faudra nous rapprocher de la

pensée de la trace, d'un non-système de pensée qui ne sera ni dominateur, ni systématique, ni imposant, mais qui sera peut-être un non-système de pensée intuitif, fragile, ambigu, qui conviendra le mieux à l'extraordinaire complexité et à l'extraordinaire dimension de multiplicité du monde dans lequel nous vivons. Traversé et soutenu par la trace, le paysage cesse d'être un décor convenable et devient un personnage du *drama* de la Relation. Ce n'est plus l'enveloppe passive du tout-puissant Récit, mais la dimension changeante et perdurable de tout changement et de tout échange». E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 24-25.

[10] Voir, entre autres, la revue "Parametro" n. 264/265, *Sul Pittoresco*, parue en octobre 2006, une journée de séminaire à Ghent, le 30 novembre 2007 et la publication de J. MacArthur *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*, Routledge, London, 2007.

[11] Victor Hugo, en 1823, écrit ceci: «après le roman pittoresque de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque, mais poétique, réel, mais idéal, vrai [...]». Enchâsser Shakespeare dans Homère annonce *Notre-Dame de Paris*, et *Les Misérables*.

[12] La bibliographie sur question de la description est conséquente. Eu égard à la perspective ici engagée, signalons P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Droz, Genève, 1994, qui choisit *l'enargeia* homérique «contre» *l'energeia* aristotélicienne. Le nœud de la question vient du texte de la *Poétique* d'Aristote et de la confusion entre *energeia* et *enargeia*. Les traducteurs français de la *Poétique* penchent très nettement pour *energes*, actif, efficace, effectif donc et non pour *enarges* qui signifie clair, distinct, lumineux donc mis sous les yeux grâce à la lumière. Si *energes* met l'accent sur le fait que le poète se met d'abord sous les yeux, *enarges* vise plutôt l'objet vu, resplendissant et donc éblouissant.

[13] E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autre matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art le plus récent* (1930), traduit de l'allemand par Danièle Cohn, Flammarion, Paris, 1999. De la richesse extrême du thème et des analyses de Panofsky, je ne retiendrai ici que l'interprétation de la mystique pseudo-pythagoricienne; cfr. Ivi, p. 58. Celle-ci – sans doute parce qu'elle est justement *pseudos* c'est-à-dire une des formes de simulacre –, cherche une incarnation de l'esprit sacré, elle cherche donc d'abord la lettre, à la lettre, pourrait-on dire, et non l'esprit. Cette interprétation (devenue une tradition) voit dans le dessin de la lettre Y le symbole des deux voies. En réalité, il s'agit plutôt – et visuellement parlant – d'une structure ternaire. La pseudo-mystique a vu dans le tronc de l'Y le lieu de l'indifférenciation morale de l'enfance, ce qui correspond très exactement à l'expression freudienne de la perversité polymorphe de l'enfance. La fourche de l'y représente quant à elle, une séparation et le choix entre le vice (facile) et la vertu (dont le chemin est long et difficile). Le pittoresque se situerait non pas tellement au croisement de ces trois voies comme si ces voies forçait un choix, qu'en leur cœur comme une zone indéterminée: l'indifférenciation, en général et pas seulement morale ou sexuelle, fait en effet partie de la théorie du pittoresque («le pittoresque peut être partout»), la recherche curieuse et «perverse» de jouer avec les désirs et frayeurs de l'effroi (y compris sexuel) dont le sublime est l'expression sacrée et esthétique, le côté vertueux, authentique ou mensonger, libéral ou totalitaire, enfin implique des programmes idéologiques portant sur les limites de la représentation.

[14] Pour une bonne introduction d'ensemble des penseurs contemporains de l'espace, voir Ph. Hubbard, R. Kitchin, G. Valentine (eds.), *Key Thinkers on Space and Place*, Sage, London, 2004. Il faudrait entreprendre le même travail sur le concept de pittoresque et plus encore de «cosmoplastie».

[15] Aristote, *La poétique*, Seuil, Paris, 1980. C'est au chapitre 5 (de 49a32 à 49b16), chapitre charnière, que Aristote définit les ressemblances et différences

## Note

entre l'épopée, la tragédie et la comédie. Cependant, cette structure ternaire est précédée au chapitre 4 d'une explication historique et générique. L'expression comique, dit Aristote, tire son origine de la satyre en même temps que Sophocle remplace le tétramètre par l'iambique. Or le tétramètre était utilisé pour les satyres et les danses. On peut donc penser que le satyrique est l'origine commune, le tronc commun à partir duquel se différencient les genres tragique et comique qui se retrouvent d'ailleurs tous deux du côté de la parole alors que le satyrique, dansé, se retrouve du côté de la parole *chantée*, donc aussi du côté de l'épopée, ce qui renforcerait la «position» originaire du satyrique comme source commune à la différenciation. Le satyrique est donc le lieu commun de l'indifférenciation, générique des genres, ce dont attestent les personnages, satyres, monstres, centaures, masques, aux limites de l'animal et de l'humain, de l'humain et du végétal, du végétal et de la pierre…

[16] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2003. A la différence du présent heureux du Second Faust, «nous, dit Fr. Hartog, au contraire, ne cessons de regarder en avant et en arrière, mais sans *sortir* d'un présent dont nous avons fait notre seul horizon [...] Ce présent est le temps de la mémoire et de la dette, de l'amnésie au quotidien, de l'incertitude et des simulations» [ivi, p. 217-218]. Du coup, «la mémoire est devenue le terme le plus englobant: une catégorie métahistorique, théologique parfois» [ivi, p. 17]. Le présent comme brèche ouverte entre passé et futur n'est plus un concept suffisant pour penser notre présent.

[17] Günther Anders, *Le temps de la fin* (1960), Editions de l'Herne, Paris, 2007, première édition en français aux Editions du Rocher en 2006.

[18] J. Greisch, *Le Cogito herméneutique*, Vrin, 2000, Paris. «La philosophie seul, et à plus forte raison, la métaphysique, n'a pas le monopole de l'emploi de la particule *méta*. Non seulement on la retrouve également dans d'autres secteurs de la philosophie que la philosophie première (par exemple, on distingue couramment "éthique" et "méta-éthique"), mais la même particule "compose" avec les expressions non-philosophiques telle que "métalangage", "fonction métalinguistique", "métamathématique", "métapsychologie", "métaphore", etc.

A cheval entre le sens biologique-énergétique du terme "fonction" (la "fonction" qui "crée l'organe"), et le sens logique (la fonction "propositionnelle"), la notion de "fonction *méta*" permet de penser l'unité sous-jacente à ces multiples emplois. Corrélativement, on peut dire de la métaphysique qu'elle n'est rien d'autre que "la fonction *méta* en l'uni-diversité de ses puissances". La métaphysique, entendue en ce sens, serait la "fonction *méta*" *in actu exercito*, au double sens d'un principe dynamique et d'un principe de substitution.

Si nous acceptions cette définition fonctionnelle, la plurivocité de la particule "méta", tout comme celle de l'être chez Aristote, cesse d'être sauvage; elle devient au contraire bien ordonnée. Derrière la diversité des usages, nous découvrons une exigence universelle de mouvement et de dépassement. Elle se laisse comprendre en référence aux trois puissances de la fonction *méta* que Breton suggère de distinguer et qu'il exprime dans le ternaire terminologique de la "méta-stase" (= instabilité foncière), de la "métaphore" (= transfert de sens sur un axe horizontal ou vertical, et de la "métamorphose" (=puissance de transformation à plusieurs visages : masque, aile de l'ange, feu). Nous rencontrons à nouveau une structure ternaire qui ne nous semble pas suffisante pour saisir le moment contemporain saisi par le méta-bolisme qui pourrait être incarné (si l'on ose dire) par *l'atmos*, le *respir*, l'air ambiant qui nous entoure et nous enveloppe», Ivi p. 174.

[19] A. Badiou, *Logiques des mondes. L'être et l'événement, 2*, Seuil, Paris, 2006. Dernier paragraphe du dernier chapitre de ce très gros ouvrage de 600 pages: «Qu'est-ce que vivre?»: «l'animal désabusé dont la marchandise est l'unique repère, nous ne serons livrés à sa forme que si nous y consentons. Mais de ce consentement nous protège l'Idée, arcane du présent pur». Et plus haut: «le matérialisme démocratique est un ennemi redoutable et intolérant de toute vue humaine – c'est-à-dire inhumaine – digne de ce nom», Ivi, pp. 537 et 534.

[20] H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

[21] N. Frye, *Anatomie de la critique* (1957), Gallimard, Paris, 1969. En réalité, Frye introduit le jeu de plusieurs com-

binaisons et assemblages du mythique et du fictionnel: d'abord l'imagerie apocalyptique, divine ou, à l'opposé, démonique où l'ironie est constitutive, une tendance romantique qui introduit le monde mythique dans l'expérience humaine, la dernière imagerie est «réaliste» et se caractérise pleinement par l'ironie et la satire que Frye distingue très nettement entre elles. Cette combinatoire débouche donc plutôt sur une structure à cinq branches, tragique, comique, romanesque, réalisme, satire. Frye indique cependant que «le sens d'un poème, son imagerie structurelle, constitue une forme statique. Les cinq types de structuration signifiante constituent ce que nous pouvons appeler, en utilisant encore une image empruntée à la musique, les clefs de l'écriture et finalement de la composition; mais le mouvement du récit entraîne le *passage* d'une structure à l'autre dont l'apocalyptique et le démonique constituent « des structures d'identité métaphorique pure», Ivi, p. 193. C'est ce rôle pur que jouent les polarités du sublime et du beau par rapport à la position médiane, mobile et de passage du pittoresque généralisé. Le pittoresque historique et patrimonial qui se trouvait dans une position critique, ironique et «impur» au XVIIIème siècle se retrouve aujourd'hui dans une position de *quasi* pureté par rapport à l'ironie moderne et postmoderne.

[22] C. Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve* (2000), Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, Paris, 2003, citant Arnaldo Momigliano qui «redoute les conséquences d'une approche rhétorique de l'historiographie qui élimine la recherche de la vérité comme devoir fondamental de l'historien».

[23] Il ne s'agit pas ici de l'entendre au sens de Hegel (ou de Nietzsche) pour qui la première nature est celle de l'existence animale de l'homme, la seconde nature étant morale, l'éthique (*Sittlichkeit)*. Il ne s'agit pas non plus de l'entendre au sens d'un autre grand philosophe contemporain de Hegel, Schelling pour qui, dans *Les Ages du monde*, la première nature doit être considérée ou référée, comprise comme « éternelle rotation du devenir divin » ce qui rapproche singulièrement Schelling de Platon.

[24] Cicéron, *De natura deorum*, II, 60, 151-2: «nous semons du blé, nous plantons des arbres, nous fertilisons la terre par l'irrigation, nous confinons l'eau des fleuves et nous redressons et détournons leurs cours. Bref, au moyen de nos mains, nous essayons de créer en quelque sorte une seconde nature (*alteram naturam*) au sein du monde naturel (*in rerum natura*)». Etymologiquement parlant, *alter* signifie autre de deux. Cela implique donc que la première nature se scinde, se sépare à l'intérieur d'elle-même.

[25] Cette thèse rejoint l'anecdote, également célèbre, citée par le sinologue Pierre Ryckmans, le jardin-qui-n'existe-pas, qui symbolise l'attitude des Chinois devant la vanité de la conservation matérielle de la culture. Une vraie culturelle, une culture vivante se transmet et compte par ses hommes, non par les créations matérielles. Les implications et enjeux de cette position sont plastiques, politiques, patrimoniaux et aujourd'hui «mondiaux».

[26] La question d'un pittoresque «appliqué» aux espaces extra-terrestres est présentée dans notre contribution au volume collectif *Paysage et modernité(s)*, textes réunis et présentés par A. Bergé et M. Collot, Recueil/Ousia, Bruxelles, 2007: *Du pittoresque aux confins de l'image*, pp. 66-86.

[27] Cette question doit être mise en relation avec les perspectives théorisées par Franco Moretti dans de nombreuses publications, et notamment dans *Letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005, trad. fr. aux Prairies ordinaires sous le titre *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, 2008.

[28] V. Hugo, *Notre Dame de Paris*, illustrée de 70 dessins par Brion, gravures de Yon et Perrichon, Hetzel, Paris, 1876, Livre Cinquième, II, Ceci tuera cela, p. 93 et ss. [Notre Dame de Paris se passe en 1482]: «Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait être la pensée qui se dérobait sous ces paroles énigmatiques de l'archidiacre: Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice. A notre sens, cette pensée avait deux faces. C'était d'abord une pensée de prêtre. C'était l'effroi du sacerdoce devant un agent nouveau, l'imprimerie. C'était l'épouvante et l'éblouissement de l'homme du sanctuaire devant la presse lumineuse de Gutenberg. C'était la chaire et le manuscrit, la parole parlée et la parole écrite, s'alarmant de la parole imprimée ; quelque chose de pareil à la stupeur d'un passereau qui verrait l'ange Légion ouvrir ses six millions d'ailes».

2337-CASONATO:CASONATO 3-06-2008 17:31 Pagina 80