

## Les jardins communautaires

Cette dernière image est décrite dans S,M,L,XL de la manière suivante : face au collectivisme intense et à ses exigences, nous proposons cet espace où l'on peut retrouver le sens de la privauté. Chaque prisonnier possédera un petit lopin de terre qu'il pourra cultiver à sa guise. À cet endroit, les maisons seront construites avec les matériaux les plus luxueux (le marbre, le chrome, l'acier...) Elles seront les palais du peuple. Les carrés de terre seront bien surveillés. Aucun dérangement extérieur ou intérieur ne pourra venir distraire qui que ce soit. Il n'y aura pas de présence médiatique, pas de papier, aucune radio en fonction. Les surfaces seront nettoyées, polies et embellies. Le temps sera supprimé. Rien ne se passera ici. Seul l'air sera chargé d'un élixir...



Figure 1 Les jardins communautaires

L'observateur se trouve cette fois à l'intérieur de la nouvelle architecture. Sur une surface quadrillée et régulière, les personnages de la célèbre peinture *«L'Angélu»* de Millet (1857) bénissent le sol. Un bloc de marbre composé d'une porte, d'une fenêtre et d'une cheminée figure la maison luxueuse destinée aux habitants. Elle repose sur l'eau qui encadre également les lopins de terre. Le mur, couronné de barbelé, fait office de toile de fond. Un minaret, dépassant de l'arrière du mur, se découpe sur un ciel à la fois nuageux et rempli d'une énorme lune. On a l'impression que le camp de concentration se trouve du côté de la ville traditionnelle. Un jeu géométrique succinct vient signifier la nouvelle surface tramée juxtaposée au bloc de marbre. Les formes sont simples et proches des volumes primaires. L'allégorie demeure présente dans ce montage surréaliste. Un caractère spirituel se dégage de cette représentation.

### *Le trajet du «Semeur» et de «l'Angélu»*

Arrêtons-nous sur cette citation de *l'Angélu* de Millet que l'on retrouve au centre de l'image. En intégrant cette figure de l'histoire de l'art, Koolhaas participe ici au discours sur l'harmonie; il met en relief l'enjeu des acquis du surréalisme, de la modernité et de la grande ville. Ce prochain paragraphe suit le trajet de ces figures, *Le Semeur* et *L'Angélu*, qui seront interprétées tour à tour par Van Gogh, Van Doesburg, Dali et Koolhaas.

L'étroite relation entre l'être humain et son environnement est mise en évidence. Pour Millet ce couple

de paysans, immobiles, lapidaires, arrêtés dans leur travail par la prière du soir, exprime bien l'harmonie profonde entre l'homme et la terre. Au milieu du dix-neuvième siècle, Millet lie sa quête de l'harmonie à un regard sur la nature : l'harmonie devient la relation de l'homme à la terre.



Figure 2 *Le Semeur et L'Angélus de Millet 1850, 1857*

Millet a porté son attention sur les gestes de tous les jours et les a transformés dans sa peinture en gestes rituels. «Le Semeur», réalisé en 1850 (fig.12), lui vaudra son premier succès. Il cherche à se rapprocher des teintes naturelles, il évite le contraste brutal, il joue les demi-teintes. À la fin du dix-neuvième siècle Cézanne, Gauguin et Van Gogh cherchent au contraire les contrastes de couleurs et les lumières vives. Il s'agit toujours d'harmonie, avec pour essence non plus la correspondance des tons, mais l'opposition ou la complémentarité de couleurs suivant les recherches théoriques de Delacroix, Chevreuil et Goethe.



Figure 3 *Le Semeur* de Van Gogh 1888

Vincent Van Gogh réalise lui aussi en 1888-89, *Le Semeur*. Il utilise la même composition, mais introduit dans son œuvre le contraste des couleurs. *Le Semeur* (fig.13) devient un tableau de correspondance où les notions d'harmonie sont mises en avant. Ici, l'idée de représenter dans la peinture des gestes rituels est transformée par Van Gogh. Le semeur disperse, non pas les grains de blé, mais de fines particules de couleurs complémentaires. Van Gogh introduit la couleur et ses contrastes comme nouvelle représentation de la modernité.

En 1921, le Hollandais Théo van Doesburg réalise une étude pour la «Grande Pastorale».(fig.14) On reconnaît *Le Semeur* de Millet auquel il ajoute son processus de schématisation et de géométrisation de la forme.

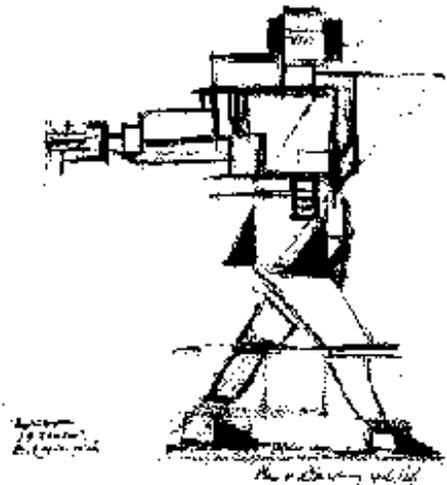


Figure 4 Van Doesburg, 1921

Voici une description sommaire de l'œuvre :

*«La figure est décomposée en parties individuelles qui sont conçues comme structures de triangles et de rectangles. On parvient finalement à une forme constituée de surfaces noires et blanches pour aboutir, dans une dernière étape, à une composition faite de couleurs primaires et de non-couleurs, et par conséquent adaptée au Stijl»<sup>1</sup>*

On assiste à un processus semblable à celui de Van Gogh. C'est la notion de la forme moderne qui sera le sujet de la glose qu'effectua Van Doesburg sur le célèbre thème de Millet; l'artiste moderne s'exprimera, dorénavant, par la forme et la couleur».

Salvador Dali sera hanté, enfant, par *L'Angélus* de Millet dont une reproduction était accrochée au mur de sa classe. Il peint à son tour sa version : l'homme et la femme sont reliés par la fourche qui

<sup>1</sup> Carsten-Peter Warncke in *De Stijl, 1917-1931*, Taschen, page52.

transperce les deux ventres.<sup>2</sup>(fig.15)

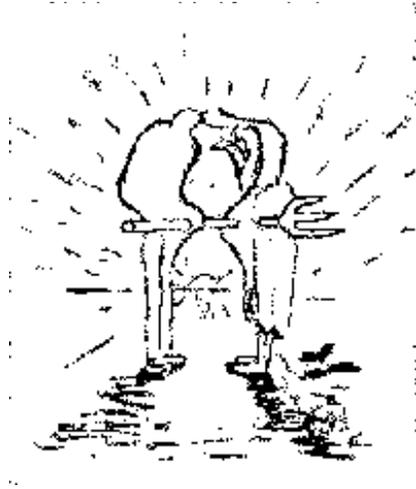


Figure 5 Salvador Dali, Image faisant partie de la série de l'Angélus

Dali semble préoccupé par la représentation lapidaire du couple de Millet; il relie les personnages par la violence représentée de la fourche. La femme est enceinte, l'homme semble dissimuler une érection. Nous sommes touchés par l'image et le geste. Dali nous engage à contempler leur relation, à la fois charnelle et affective. On quitte ici le rituel de Millet et l'univers purement visuel de la scène. «The pitch fork is the emblem of sexual attraction made concrete» disait Koolhaas au sujet de cette image.<sup>3</sup>

Nous remarquons le trajet effectué, par les expériences surréalistes, de l'objet au sujet, les travaux de Freud, sur la libido, ayant inspiré notamment Breton et Dali. Ce dernier a créé une série d'images, s'inspirant de Millet; engageant la profondeur de la vie, la mémoire et la libido.

Enfin, c'est manifestement dans ce questionnement sur le sujet et l'objet que Koolhaas cite de l'œuvre de Millet (fig.11), les deux personnages, la fourche et la brouette. Il efface de son œuvre les références à la terre. Cette dernière est remplacée par une surface lisse et construite : c'est la deuxième nature<sup>4</sup>, la nature artificielle dont il est question. Ces silhouettes symboliques se découpent dans cet espace sacré de la nouvelle architecture, ce jardin harmonieux, cet idéal de la modernité. Il juxtapose ici, à son tour, la modernité à l'harmonie. Le seul ajout qu'il aura effectué sera les ombres portées sur le sol. La plateforme se trouvera donc composée de deux masses noires suggérant, de nouveau, les formes extraites de *L'Angélus*, doublant l'effet sacré et harmonieux qu'il veut signifier dans cette allégorie.

Dans le projet *Exodus*, on retrouve, chez Koolhaas, sa première allégorie de l'architecture moderne<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Rem Koolhaas, *Architectural Design* 2-3/78, p154.

<sup>3</sup> Rem Koolhaas, *Delirious New York*, page 204

<sup>4</sup> La deuxième nature dans le sens baudelairien.

<sup>5</sup> «Conte architectural qui narre l'histoire de la séparation entre la «bonne» partie de la ville et la «mauvaise» et son intensification jusqu'à ce que la construction architectural et urbaine, la vie même des habitants, se réduisent à assurer et préserver cette différence». Citation de «Radical» Architettura de Dominique Rouillard in: *Tschumi: Une architecture en projet: Le Fresnoy*. P 94