



---

## ALLEN (Woody)

*Cinéaste américain  
(né en 1935)*

**FAITS** — Issu des couches populaires de New York\*, Allen Stewart KONIGSBERG, dit Woody ALLEN, gagne sa vie dès l'âge de 19 ans en écrivant des dialogues pour le célèbre comique Sid CAESAR et des sketches pour la télévision\* avant de monter lui-même sur les planches dès 1961. Le producteur Charles FELDMAN le remarque et lui propose de réécrire le scénario de *Quoi de neuf Pussycat ?* (1965), puis celui de *Casino Royal* (1967). Entre-temps, Woody ALLEN a remonté un film d'espionnage chinois, *Lily la Tigresse*, et signe en 1969 son premier long-métrage, *Prends l'oseille et tire-toi*. En tant que comédien, scénariste et réalisateur, Woody ALLEN se tourne d'abord vers la satire et le burlesque jusqu'à *Guerre et Amour* en 1975, parodie du célèbre *Guerre et Paix* de TOLSTOÏ\*. Le cinéaste se dévoile, néanmoins, par le biais d'œuvres autobiographiques et intellectuelles, où gravité et humour se mêlent avec beaucoup d'élégance : *Annie Hall* (1977), Oscar du Meilleur film, interprété par sa première femme\*, Diane KEATON, *Intérieurs* (1978), fortement inspiré par BERGMAN\* et bien sûr *Manhattan* (1979). À partir des années 1980, Mia FARROW, la deuxième épouse du cinéaste, s'illustre dans plusieurs de ses films, dont la très shakespearienne *Comédie érotique d'une nuit d'été*, mais aussi dans la savoureuse *Alice* (1990) ou encore dans *Maris et Femmes* (1992). Durant

la même période, le comédien-cinéaste puise son inspiration chez PIRANDELLO pour *La Rose pourpre du Caire* (1985), TCHEKHOV\* pour *Hannah et ses sœurs* (1986) ou encore KAFKA\* et l'expressionnisme\* allemand pour *Ombres et Brouillard* (1991). Marqué par la séparation avec Mia FARROW, Woody ALLEN dirige dans les années 1990 de jeunes stars hollywoodiennes comme John CUSAK (*Coups de feu sur Broadway* en 1994), Mira SORVINO (*Maudite Aphrodite* en 1995), Julia ROBERTS (*Tout le monde dit I love you* en 1996) ou encore Leonardo DI CAPRIO (*Celebrity* en 1998). Il revient ensuite à ses premières amours en dirigeant de pures comédies dans lesquelles il tient le rôle principal (*Escrocs mais pas trop* en 2000, *Le Sortilège du scorpion de Jade* en 2001...) tout en renouvelant à nouveau son cinéma\* en tournant à Londres\* successivement *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) et *Le rêve de Cassandra* (2007). Il pose sa caméra en Espagne avec *Vicky Cristina Barcelona* (2008) et revient à ses premières amours new-yorkaises avec *Whatever Works* (2009).

**ANALYSE** — Woody ALLEN est avant tout l'héritier d'un humour qui trouve ses racines dans le cinéma\* de CHAPLIN\* et des frères MARX : ses premiers films extravagants offrent des situations improbables servies par des dialogues hilarants à l'image de *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander* (1972) où Woody ALLEN incarne un spermatozoïde timide, jusqu'à l'étonnant *Zélig* (1983), dont le héros prend la forme de ceux qu'il côtoie, qu'il s'agisse d'un obèse ou d'un écrivain...

Mais comme tous les grands clowns, ALLEN, parangon de l'intellectuel\* juif new-yorkais, est avant tout hanté par l'existentialisme et par une véritable réflexion ontologique qu'incarnent avec gravité *Interiors*, mais aussi *September* (huis clos de six personnages à la dérive) ou encore *Une Autre Femme*, satire pince-sans-rire de la psychanalyse\*, qui tient d'ailleurs une place essentielle dans le cinéma allénien. Peu à peu, à travers ses différents films, Woody ALLEN incarne ainsi, à la manière des héros burlesques, un personnage cinématographique incontournable de petit homme complexé et hypocondriaque, séducteur et obsédé, bavard et cultivé, hystérique et névrosé...

Tout au long d'une œuvre prolifique (plus de trente-cinq longs-métrages en moins de trente-cinq ans), et bien qu'il revienne souvent et fidèlement à la comédie pure, ALLEN ne cesse d'alterner et de renouveler les genres, passant allègrement de la parodie (*Guerre et Amour*) au drame (*Hannah et ses sœurs*), de la comédie (*Zelig*, *Escroc mais pas trop*, *Le Sortilège du scorpion de Jade*) au film noir (*Crimes et Délits*) ou au pastiche de comédie musicale (*Tout le monde dit I love you...*) tout en les mêlant souvent avec une légèreté virevoltante (*Alice*, *Meurtres mystérieux à Manhattan*, *Accords et Désaccords*, *Match Point...*). Mais ce qui fait de Woody ALLEN l'un des plus grands auteurs contemporains, c'est assurément son imagination sans bornes et la manière dont il rend hommage à ses maîtres, qu'il s'agisse de la tragédie grecque (*Maudite Aphrodite*), de SHAKESPEARE\*, de TCHEKHOV\* ou des cinéastes que sont BERGMAN\* bien sûr, FELLINI\*, ANTONIONI\* et ceux la Nouvelle Vague (comme en témoigne *Maris et Femmes*, tourné caméra à l'épaule)... Enfin, et surtout, le génie de ALLEN vient sans doute de son art\* virtuose de la mise en scène : il explore en effet tous les possibles du cinéma\* et toutes ses mises en abyme, qu'il s'agisse du héros d'un film qui traverse l'écran dans *La Rose pourpre du Caire*, d'un cinéaste flou car il ne parvient pas à faire la mise au point (*Harry dans tous ses états*) ou encore de magiciens farfelus (métaphores évidentes du cinéaste

dans *Le Sortilège du scorpion de Jade* et dans *Scoop*) ! L'un de ses derniers films importants, *Match Point*, apparaît ainsi comme la quintessence de son talent et l'apogée de son travail : une tragédie moderne, une méditation amère et lucide sur la toute-puissance de la beauté et du mal\*, enveloppée par une élégance et une grâce à nulle autre pareille. Car, malgré les apparences de la légèreté, le cinéma\* de Woody ALLEN interroge, souvent avec profondeur, les coulisses du désir, la proximité de la liberté\* et du *fatum* grec, les méandres de la culpabilité pour donner à voir, comme l'écrit si justement Jean COLLET (*Études*, novembre 2005), « une métaphysique en œuvre, palpable grâce au cinéma. »

**CITATIONS** — « L'éternité, c'est long, surtout vers la fin. » ; « La vie n'imité pas l'art, elle imite la mauvaise télévision. » ; « Si Dieu existe, j'espère qu'il a une bonne excuse » ; « Quand j'écoute trop Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne » (W. A., *Destins tordus*, Press Pocket)

**RÉFÉRENCES** — J.-M. Frodon, *Conversations avec Woody Allen* (Plon, 2000) ; Stig Björkman, *W. Allen, portrait de l'artiste au travail* (Les Cahiers du cinéma, 2002) ; Jean-Max Méjean, *Woody Allen* (Gremese, 2004)

X. L.

---

## ALMODOVAR (Pedro)

*Cinéaste espagnol  
(né en 1949)*

**FAITS** — Pedro ALMODOVAR est né en 1949 à Calzada de Calatrava dans la Mancha. À 8 ans, il émigre avec sa famille\* en Estrémadure, où il suit ses études secondaires chez les pères\* franciscains. En 1965, il s'installe, seul, à Madrid et envisage d'étudier le cinéma\*. Faute d'argent\*, il ne peut entrer à l'université et l'école\* de cinéma\* vient, à cette époque, d'être fermée par FRANCO. Il fait alors plusieurs petits métiers, avant de trouver un emploi à la Compagnie nationale de téléphone où il

travaillera pendant douze ans. Parallèlement, il fait partie d'une troupe de théâtre\*, d'un groupe de rock\* (Almodovar-McNamara) et se met à écrire, ainsi qu'à tourner de nombreux films en super 8. La sortie de son premier long-métrage (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*) en 1980, coïncide avec la naissance de la démocratie\* espagnole. ALMODOVAR apparaît alors comme un intellectuel\* bohème et devient très vite la figure emblématique de la *movida* madrilène, le courant artistique espagnol post-franquiste, dont on retrouve la plupart des protagonistes (musiciens, chanteurs et peintres) dans *Le labyrinthe des passions* en 1982. Cette même année, il publie un roman\*, *Feu dans les entrailles*, et un roman-photo pornographique, *Toute à toi*, qui paraît dans la revue *El Vibora*, tandis que plusieurs de ses nouvelles sont publiées dans un ouvrage collectif (*Songes de la raison*). Des années 1980 jusqu'à 2006, ALMODOVAR a réalisé 17 longs-métrages, dont *Matador*, *Attache-moi*, *Talons aiguille*, *Tout sur ma mère*, *Volver* et *Étreintes brisées* avec Pénélope CRUZ furent les principaux succès. Avec *Tout sur ma mère* en 1999, il a reçu non seulement le prix de la mise en scène au Festival de Cannes, le Golden Globe, l'Oscar, le César et le David Di Donatello du meilleur film étranger, mais aussi 45 autres prix à travers le monde.

**ANALYSE** — Satire débridée de la répression policière, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (1980) annonce déjà tous les éléments d'une contre-culture, d'un évident renouveau cinématographique espagnol après la mort\* du dictateur en 1975 : drogue\*, adultère, perversions sexuelles, tout ce qui pouvait subvertir les valeurs de la famille\* et du mariage\*, comme le faisait en son temps Luis BUÑUEL\*, sont au cœur du premier long-métrage d'ALMODOVAR. Ses films suivants, dont il signe tous les scénarios, s'inscrivent dans une continuité anticonformiste, kitsch et iconoclaste, son œuvre mêlant allègrement problèmes intimes et questions sociales. En 1986, le cinéaste signe deux drames qui lui vaudront la faveur des intellectuels\* : *Matador*, d'inspiration surréaliste, et *La Loi du désir*, un film où règne la mort\*. C'est avec *Femmes au*

*bord de la crise de nerfs* (1987) qu'il séduit un public plus large : s'il voulait au départ adapter la pièce de théâtre\* de Jean COCTEAU\*, *La Voix humaine*, le résultat est un témoignage étonnant sur la condition féminine et la place centrale des femmes\* dans la société. *Attache-moi* (1989) se penche ensuite sur la sexualité dévoyée, et *Kika* (1993) illustre l'attachement du réalisateur au pop art\*. Il y accorde une grande importance aux décors (où dominent les couleurs fauves), ainsi qu'aux costumes, dessinés pour l'occasion par le couturier Jean-Paul GAULTIER. En 1999, *Tout sur ma mère* (1998) consacre le cinéaste grâce à une structure narrative aussi complexe que magistrale : plus sobre, plus grave, mais aussi plus mûr, ALMODOVAR confirme son talent à travers cet hommage aux femmes\* en général et aux actrices en particulier (il s'inspire à la fois d'*Ève* de MANKIEWICZ\* et de *Opening Night* de CASSAVETES\*) qui développe les thèmes de la quête de filiation, de la maternité, du machisme, du Sida et de la mort\*. Passant du rire aux larmes, le film abandonne le côté baroque\* des précédents opus et cultive avec émotion la tolérance et l'humanisme\*. En 2002, le cinéaste revient avec *Parle avec elle* (2001), sur la solitude et la passion, tandis que *La Mauvaise Éducation* (2003), qui a pour thème la pédophilie cléricale, reste son film le plus autobiographique, mais aussi le plus dérangeant. Pedro ALMODOVAR retrouve enfin Carmen MAURA et Penelope CRUZ dans une comédie dramatique inspirée de ses souvenirs maternels avec *Volver* (2006), qui reçoit un prix collectif d'interprétation féminine au Festival de Cannes.

Même si le réalisateur est sans doute l'un des grands héritiers de l'âge d'or du cinéma\* hollywoodien (MANKIEWICZ\*, HITCHCOCK\*...), du néo-réalisme italien (ROSSELINI\*, FELLINI\*...) et l'un des fils spirituels de DALI ou de BUÑUEL\*, son œuvre est aujourd'hui un symbole de modernité au cinéma\*. Il jaillit en effet du cinéma\* très coloré d'ALMODOVAR une esthétique hétéroclite, à la confluence de l'avant-garde, du classicisme et du cinéma\* de tous les genres : une œuvre baroque\*, fondamentalement espagnole, mais aussi

universelle, rassemblant en un même élan les grandes aventures artistiques du siècle, qu'il s'agisse de la musique (Gaetano VOLOSÒ), de la danse (Pina BAUSCH disparue en juin 2009), de la peinture, de la télévision\* ou encore de la publicité\*. Son travail ressemble ainsi à ce qu'on appelle dans la littérature espagnole l'*esperpento*, une façon de voir la réalité d'une manière stylisée et exacerbée. Mais au-delà de ce plaisir de l'œil, les mélodrames naturalistes et flamboyants d'ALMODÓVAR touchent intimement car ils appartiennent à un cinéma\* de chair et d'incarnation, à travers les acteurs et les actrices en particulier, des sentiments les plus indicibles, à commencer par le désir. Hantés par ses origines, imprégnés d'une éducation\* fondée sur le péché, la faute et la peur\*, les films d'ALMODÓVAR dessinent souvent le drôle de chemin qu'il faut emprunter pour aller jusqu'à soi, pour dire son amour.

**CITATION** — « L'Église ne m'intéresse pas, pas même comme adversaire. » (P. A., Dossier de presse de *La Mauvaise Éducation*, 2004)

**RÉFÉRENCES** — Paul Obadia, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste* (Cerf, 2002) ; Jean-Max Méjean, *Pedro Almodóvar* (Gremese, 2004) ; Pedro Almodóvar, *Conversations avec Frédéric Strauss* (Éditions des Cahiers du cinéma, 2006), *Catalogue Almodóvar Exhibition* (Éditions du Panama, La Cinémathèque française, 2006)

X. L.

## ANTONIONI (Michelangelo)

*Cinéaste italien  
(1912-2007)*

**FAITS** — Né à Ferrare en Italie du Nord, Michelangelo ANTONIONI étudie l'économie à l'université de Bologne tout en écrivant des critiques de théâtre\* et de cinéma\* pour un journal local. Passionné par le Septième art\*, il s'inscrit à l'école\* de cinéma\* *Centro Sperimentale* et, une fois diplômé, il commence sa carrière en écrivant des scénarios

pour ROSSELLINI\* et FELLINI\* et comme assistant de Marcel CARNÉ sur le tournage des *Visiteurs du soir*. Il fait ensuite ses premiers pas en tant que réalisateur, dès 1942, en signant des documentaires et des courts-métrages d'inspiration néoréaliste. En 1950, il tourne son premier long-métrage, *Chronique d'un amour* pour lequel il s'éloigne du néoréalisme. Ses films suivants (*Les Vaincus*, *La Dame sans camélias*, *Femmes entre elles* et *Le Cri*) sont construits sur le même modèle et forment des chroniques sociales et psychologiques. En 1960, ANTONIONI présente *L'Avventura* à Cannes, qui reçoit le prix du Jury. Le film s'inscrit dans une quadrilogie complétée par *Eclipse*, *La Nuit* et *Le Désert rouge*, qui offre une vision très novatrice du cinéma\*, se définissant comme « l'égal de la littérature ». Pour chacun de ces films, ANTONIONI dirige Monica VITTI, qui deviendra son égérie et sa compagne pendant quelques années. De retour à Cannes en 1966, ANTONIONI reçoit la Palme d'or pour *Blow Up*, immense succès qui permet au réalisateur de s'expatrier outre-Atlantique le temps d'un film, *Zabriskie Point*, qui peine à trouver son public. Explorant de nouvelles contrées, il part à la découverte de l'Asie en tournant le documentaire *Chung Kuo*, chronique de la vie quotidienne en Chine, puis pose sa caméra entre l'Algérie\* et l'Angleterre pour *Profession : reporter* dans lequel Jack NICHOLSON incarne un reporter basé en Afrique qui enquête sur un meurtre mystérieux pour tromper l'ennui. Revenu en Italie, il réalise *Identification d'une femme* (1981) et rencontre Enrica FICO, qui deviendra sa femme\*. À l'âge de 73 ans, ANTONIONI est victime d'un accident cérébral qui le paralyse, mais il n'arrête pas pour autant son activité de cinéaste puisqu'il réalise en 1995 *Par-delà les nuages* avec son ami Wim WENDERS\* et reçoit la même année un Oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière. Enfin, en 2005, il prend part au projet collectif *Eros*, dans lequel il expose sa vision de l'érotisme aux côtés de Steven SODERBERGH et Wong KAR WAI.

**ANALYSE** — Formé par le courant néoréaliste, ANTONIONI montre d'emblée une grande habileté à décrire les milieux sociaux

en général et les caractères du couple bourgeois en particulier (*Chronique d'un amour*, *L'Amour à la ville*, *La Dame sans camélias*, *Les Vaincus*), tout en étant à la recherche d'un nouveau langage\* cinématographique privilégiant l'analyse névrotique du comportement amoureux. Dès 1955, en adaptant un roman\* de Cesare PAVAESE, *Femmes entre elles*, le cinéaste expose la difficulté des rapports humains, qui sera l'un des thèmes majeurs de son œuvre. Tous les films d'ANTONIONI traitent en effet de l'incommunicabilité, de la déshumanisation de la vie et de l'agression du monde. L'univers du réalisateur est celui de la dislocation, de la fragmentation, où l'humain n'est plus dans le monde, mais – à l'image peut-être du cinéaste – spectateur de ce monde qui nous échappe. Avec *L'Avventura*, *La Nuit* et *L'Eclipse*, ANTONIONI, de 1960 à 1962, donne une vision sublime d'un monde envahi par le vide, qui se manifeste tant dans les décors qu'à travers les destinées des personnages. Les joies, les désirs, même s'ils se ressemblent, ne coïncident jamais entre les êtres, ne sont jamais concomitants, à l'instar du couple que forment Jeanne MOREAU et Marcello MASTROIANNI dans *La Nuit* (1961). Les héros, victimes et témoins d'une dévalorisation générale, sont submergés par la solitude, le silence, le sentiment d'irréalité. Avec *Blow up* (1966), ANTONIONI propose un faux film policier qui offre une réflexion sur l'illusion et l'énigme des apparences (qu'il illustre la célèbre partie de tennis jouée par des clowns avec une balle imaginaire), comme si la réalité n'existait que par l'interprétation que chacun s'en donne à lui-même. Qu'il s'agisse ensuite du *Désert rouge* (1964), premier film en couleur du cinéaste, ou encore de *Zabriskie Point* (1969), inspiré du mythe d'Icare, ANTONIONI explore la faillite de la civilisation : le cinéaste situe ses personnages dans le milieu de la société de consommation, dont les paysages sont défigurés par la pollution industrielle. Les existences sont quant à elles banalisées et saturées de matérialité. Après *Profession : reporter*, une étude du hasard et du destin (1975), le cinéaste revient en 1981 avec *Identification d'une femme*, qui

peint l'errance d'un homme à la recherche d'une femme\* et renoue avec l'interrogation sur l'impossible constitution du couple, sur cette idée (selon la formule du cinéaste Jean-Marie STRAUB) d'hommes et de femmes « non réconciliés ». *Par-delà les nuages* illustre enfin, en 1995, la dimension métaphysique d'un créateur incontestable géographe du sentiment, qui parvient, à travers ses films, poèmes plus visuels que narratifs, à capter les invisibles, les indicibles mouvements d'une âme humaine par nature esseulée.

**RÉFÉRENCES** — Pierre Leprohon, *Antonioni* (Seghers, 1961) ; René Prédal, *Antonioni* (Cerf, 1991) ; Aldo Tassone, *Antonioni* (Flammarion, 1995)

X. L.

## ARCHITECTURE

**FAITS** — L'architecture désigne, d'une part, l'art\* de concevoir et de construire des édifices, et d'autre part, la disposition et le style d'un bâtiment. Comme le déclare Victor HUGO\* dans *Notre-Dame de Paris* (1831) : « L'architecture est le grand-livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement. » En effet, elle ne se limite pas à offrir un simple service au corps de l'homme, elle se fait discours matérialisé, représentation symbolique de la société. Élément constitutif des civilisations, art\* évolutif, marqué par une succession d'innovations formelles et techniques, elle s'inscrit dans le temps, mais aussi dans l'espace car, tridimensionnelle, elle impose l'homme dans le paysage naturel et urbain. Élément constitutif des civilisations, elle est, parfois, en retour, moteur de ses mutations. Ainsi, l'architecture révèle et accompagne les évolutions des peuples et des nations\*.

**ANALYSE** — Les constructions, d'abord abris temporaires des peuples nomades préhistoriques, prennent une forme différenciée avec la sédentarisation de communautés agricoles hiérarchisées, dotées d'une organisation politique. Les formes architecturales résultent

alors de la conjonction des besoins et des ressources disponibles, comme en témoignent les sanctuaires en terre crue de Mésopotamie, ou les sépultures mégalithiques d'Europe\*, du V<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. Progressivement se développent des identités architecturales primitives régionales cohérentes, dont les formes sont réinterprétées grâce à d'importants moyens techniques, humains et administratifs, dans des constructions en pierre, dont les pyramides et les temples égyptiens, construits à partir de 2800 avant J.-C., sont les exemples les plus imposants.

Cependant, il faut attendre l'avènement, à Athènes\*, en 515 avant J.-C., d'une démocratie\* fondée sur la délibération des citoyens pour qu'apparaissent les fondements du premier système formel international durable, celui de la cité-État organisée autour de l'agora, siège de l'assemblée du peuple, de places publiques et de temples. L'Empire romain pérennise ce modèle dans ses édifices publics, dont le Colisée (70-80 après J.-C.) de Rome\*, et par des écrits, dont *Les Dix Livres d'architecture* (40-32 avant J.-C.) de VITRUVÉ, le plus ancien traité d'architecture connu. Cette architecture s'impose ainsi comme le modèle de la représentation du pouvoir\* politique et religieux pendant près de deux millénaires.

En effet, malgré les invasions barbares, qui marquent la fin de l'Empire romain et d'une civilisation propice à l'édification, dès l'époque carolingienne, la référence antique devient l'instrument d'affirmation du pouvoir\* impérial et catholique\*, comme en témoignent le palais et la chapelle d'Aix-la-Chapelle, dont la construction débute en 794, ou l'architecture romane. Or, l'apparition d'une architecture monumentale chrétienne, dont l'apothéose sera atteinte avec le style gothique\*, n'est pas sans soulever une contradiction, comme le révèle la parabole de la tour de Babel\* (*Genèse*, 11, 4-7), où Dieu\*, voyant les hommes construire « une tour dont le sommet soit dans les cieux », les punit en brouillant « leur langage, de sorte qu'ils n'entendent plus le langage les uns des autres ». Cette même condamnation est présente chez les musulmans, qui malgré les paroles du

prophète MAHOMET rappelant que « la chose la plus vaine, [...] c'est de bâtir », construisent les premières mosquées à partir du VII<sup>e</sup> siècle, dont celle de Kufa (638-639) en Irak, afin de pérenniser la pratique de leur culte.

Cependant, il faut attendre la Renaissance\*, et la résurgence, principalement en Italie, des idées humanistes néo-platoniciennes, pour que s'impose la réinterprétation des codes antiques avec des moyens modernes avec, par exemple, la basilique Saint-Pierre de Rome\*, dont la construction débute au XVI<sup>e</sup> siècle. L'architecture devenant un instrument de prestige reposant sur une technicité accrue, l'architecte acquiert un statut autonome. De maître d'œuvre omnipotent, à l'image de Filippo BRUNELLESCHI, concepteur du dôme de la cathédrale\* de Florence\*, au XV<sup>e</sup> siècle, il devient le spécialiste des questions esthétiques, comme en témoigne la publication de nombreux traités d'architecture, dont le *De re aedificatoria* (1485) de Leone Battista ALBERTI. Les autres pays européens sont marqués par une évolution similaire. En France\*, par exemple, le classicisme d'inspiration antique s'impose avec le château de Versailles, construit à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

La fin des monarchies\*, support de styles architecturaux unifiés, la Révolution industrielle\*, facteur d'introduction de nouvelles techniques de construction, et le développement des villes\* ouvrent une période intermédiaire. Elle est marquée par le néo-classicisme, style qui se démocratise dans la bourgeoisie, et dont l'Opéra\* de Paris\* (1875) de Charles GARNIER est un des exemples, par le style éclectique, issu de l'étude des vestiges architecturaux, principalement gothiques, avec le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1854-1868) d'Eugène VIOLLET-LE-DUC, et par le rationalisme, comme en témoignent la tour Eiffel (1889) de Gustave EIFFEL\*, ainsi que les gares, bibliothèques\*, marchés et passages aux structures en fonte. Parallèlement, l'architecture devient un instrument d'organisation sociale : ainsi, le baron HAUSSMANN\* remodèle Paris\* de 1853 à 1870, et certains industriels s'inspirent des théories socialistes

utopiques pour créer des cités ouvrières, dont le *Familistère*, construit à Guise vers 1870.

Cette période transitoire introduit, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une innovation majeure : le glissement de l'initiative architecturale du domaine politique et religieux vers celui de l'économie industrielle, donnant naissance à l'architecture moderne. Les industriels deviennent commanditaires, que ce soit pour leurs usines, dont celle d'AEG à Berlin, construite en 1909 par Peter BEHRENS, ou pour leurs logements, dont les *Prairie Houses* de Frank Lloyd WRIGHT\* aux États-Unis\*, et les hôtels particuliers Art nouveau\*, en Europe\*. Plus encore, cette architecture, qui répond à l'émergence de l'individualisme contre l'historicisme, se caractérise par les débuts de l'intégration des méthodes industrielles dans la construction. Les États-Unis\* en sont les précurseurs, avec les gratte-ciel à structure en acier, dessinés par Louis SULLIVAN à Chicago, à partir des années 1890. En Europe\*, le *Deutscher Werkbund* allemand, créé en 1907, est le premier à revendiquer l'alliance entre industrie et artisanat, idée systématisée par le Bauhaus\*, créée en 1919 par Walter GROPIUS. LE CORBUSIER\*, en France\*, et Richard NEUTRA, aux États-Unis\*, s'inscrivent dans la continuité de ce mouvement.

Bien que certains pays totalitaires, dont l'Allemagne hitlérienne, l'Italie mussolinienne, l'Espagne franquiste et l'Union soviétique\*, restent hermétiques à cette approche, après la Seconde Guerre mondiale\*, la plupart des pouvoirs\* publics des pays européens optent pour une architecture pratique et cohérente, inspirée du modernisme fonctionnel, pour répondre aux besoins de la reconstruction. À partir de 1950, le *baby-boom* et le développement de l'automobile obligent à une production de masse sans précédent d'infrastructures et de logements nouveaux, dans des espaces vierges : les banlieues. Dans la plupart des pays, des villes\* nouvelles sont créées, dont Brasilia, la nouvelle capitale du Brésil, édifiée à partir de la fin des années 1950. Au style moderne universel succèdent, ainsi, les architectures d'un monde à la fois rassemblé par la culture industrielle, et diversifié par les politiques nationales et les

niveaux de développement. Dans un contexte où l'architecture est insérée dans une planification urbaine orchestrée par les aménageurs, le rôle de l'architecte évolue, tiraillé entre des stratégies d'intégration et d'indépendance. Par ailleurs, les nouveaux procédés développés par les ingénieurs prennent une place de plus en plus importante, comme en témoignent la rationalisation des modes de production et la typologie des tours et des barres.

Cependant, le choc pétrolier de 1973 annule les perspectives de la production de masse du bâti, ébranlant les conceptions architecturales au profit de la multiplication de solutions hétérogènes : retour à la monumentalité ou aux références passées, recyclage d'anciens édifices, commandes de l'État\*... Cependant, la situation sociale chaotique des banlieues dans les pays développés induit un questionnement de la responsabilité de l'architecte dans la création du lien social. L'architecture, jusqu'alors considérée comme le reflet des besoins symboliques de la société, est alors reconnue comme un des acteurs de son équilibre.

**CITATIONS** — « Jusqu'à Gutenberg, l'architecture est l'écriture principale, l'écriture universelle. » (Victor Hugo) ; « L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps. » (Le Corbusier)

**RÉFÉRENCES** — Le Corbusier, *Vers une architecture* (Flammarion, 1995) ; Magdalena Droste, *Bauhaus* (Taschen, 2006) ; Gérard Monnier, *Histoire de l'architecture* (PUF, « Que sais-je ? », 2002) ; Francesca Prina & Elena Demartini, *Petite Encyclopédie de l'architecture* (Solar, 2006) ; Marco Bussagli, *Qu'est-ce que l'architecture ? Une histoire de l'architecture* (Gründ, 2005)

S. M.

---

## ART

**FAITS** — L'art désigne toute création d'œuvres dont l'objectif est d'exprimer un idéal esthétique, destiné à produire un effet

chez le spectateur. Cependant, le mot prend de nombreuses autres acceptions. Il désigne également l'ensemble des œuvres artistiques d'un pays ou d'une période, comme l'art gothique\*, par exemple ; une certaine adresse ou talent pour réaliser une tâche, comme le suggère la formule « avoir l'art de... » ; ou encore les règles et techniques d'une activité, comme l'art de la cuisine, par exemple.

Le terme « Beaux-Arts », quant à lui, englobe les arts ayant pour objet la représentation du beau plastique, par opposition aux arts décoratifs ou appliqués. Les Beaux-Arts comprennent les arts plastiques, dont la peinture, la sculpture et certains arts graphiques, ainsi que l'architecture\*.

**ANALYSE** — Selon sa racine latine *ars*, l'art désigne toute production humaine, tout ce qui n'est pas produit par la nature\*, idée que l'on retrouve dans les termes « artefact » et « artifice ». Cette production faite « par art », qui requiert un travail et répond à un dessein de l'homme, peut être subordonnée à des fins, soit pratiques, comme l'artisanat, soit idéales, détournées de toute utilité, l'art. L'art est ainsi traditionnellement défini comme la création du beau. Or l'esthétique, philosophie de l'art, qu'Alexander BAUMGARTEN définit, dans *Aesthetica* (1750-1759), comme « la science de la connaissance sensible », offre une multiplicité de définitions du beau, dont certaines sont développées dès l'Antiquité\*.

Les philosophes grecs proposent, ainsi, une théorie du beau qui implique une hétéronomie esthétique, un rapport de l'art à la vie de la cité. Dans *Hippias majeur*, PLATON soutient qu'« il existe un beau en soi », une Idée absolue du beau, vers laquelle il est possible de s'élever progressivement à partir des « beautés sensibles ». Il implique donc que la beauté sensible, concrète, dont relève l'art, est inférieure à l'Idée du beau absolu, abstraite. De plus, à ses yeux, le plus souvent, l'art n'aspire pas à la transcendance, mais à l'imitation des passions et des comportements humains, ce qui engendre le vice, élément déstabilisateur de l'État\*. Le politique doit donc se méfier de l'art en évitant qu'il n'imitate la nature\*. Dans la *Poétique*, ARISTOTELE développe une approche

opposée car, pour lui, les Idées existent dans la réalité sensible, que l'homme peut connaître grâce à la raison. L'homme ne doit donc pas chercher un bien suprême inaccessible, mais à atteindre son bonheur individuel dans le monde sensible. L'art peut, et doit, donc imiter la nature\*, principe qui sera érigé en dogme, devenant même un principe académique au XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, étant donné que l'art provoque un effet cathartique qui permet à l'homme de se libérer de ses états affectifs, l'art évite au citoyen de se retourner contre le pouvoir\* politique.

L'émergence d'une esthétique délivrée de tout pouvoir\* « supérieur » ne s'impose que tardivement. Elle résulte d'abord de la revendication créatrice de l'artiste. À la Renaissance\*, bien que la théologie dénie à l'homme tout pouvoir\* de créer, privilège exclusivement divin, la réalisation d'une œuvre d'art n'est plus considérée comme un acte uniquement concret, mais également abstrait, relevant de la subjectivité de l'artiste. Cette approche ne dépossède pas pour autant Dieu\* du monopole créateur, car ce dernier se distingue en créant à partir de rien. Cette autonomie de l'artiste est renforcée par René DESCARTES\*, qui accorde à l'homme le statut de sujet pensant, disposant d'un libre arbitre, en déclarant, dans les *Méditations métaphysiques* (1641) : « Je pense donc je suis. » L'autonomie de l'art découle également de l'idée, reconnue par René DESCARTES\* lui-même, que la création ne peut reposer sur la seule raison, sans prise en compte de la sensibilité. Enfin, l'émergence de la critique d'art, dont les *Essais sur la peinture* de Denis DIDEROT\*, implique le droit de chacun à porter son propre jugement sur les œuvres d'art.

La pensée sur l'art n'ayant plus à se déterminer par rapport à des instances « supérieures », comme la théologie, la métaphysique, la science ou l'éthique, plusieurs philosophes proposent des théories autonomes du jugement du beau. Dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), Emmanuel KANT\* conçoit le jugement du beau comme « l'objet d'une satisfaction désintéressée » qui n'est motivée par aucune fin, ni utile, ni extérieure