

Louise Lachapelle
Collège de Maisonneuve –
Université du Québec à Montréal

Ground Zero, where do we go from here?

Résumé – La planification en vue de la reconstruction du *World Trade Center* passe singulièrement inaperçue en regard des significations dont on a déjà investi 9/11. Cet article proposera une lecture du processus de reconstruction sur le site, en prenant pour objets les concours d'architecture et les textes qui accompagnent les projets soumis par les architectes. Écriture et réécriture d'un espace urbain. Car non seulement aura-t-il fallu rapidement produire le lieu de la catastrophe comme site où la construction est possible. Ce qui presse maintenant à *Ground Zero*, c'est d'y inscrire « à nouveau » le mythique recommencement américain.

Spectaculaire, rapide, efficace, la destruction captive. Deux avions de ligne projetés contre les tours jumelles d'un gratte-ciel américain, effondrement. La catastrophe inaugure le 21^e siècle. Les commencements requièrent notre attention. Si la destruction fait de bonnes images, la (re)construction s'avère moins immédiatement saisissable. La planification en vue de la reconstruction sur le site où se sont effondrées les tours du *World Trade Center* passe singulièrement inaperçue en regard des significations dont on a déjà investi 9/11 et lorsqu'on considère le traitement médiatique dont ont fait l'objet les attentats de septembre 2001 et leur récupération politique, notamment dans le cadre des stratégies de légitimation d'une guerre. À « l'énorme accroissement de la puissance humaine de destruction » correspond pourtant un « nouveau pouvoir créateur », écrit Hannah Arendt qui reconnaît aussi que ce pouvoir créateur « n'est pas moins redoutable, [qu']il n'est pas moins difficile de s'en arranger¹ ». Ce constat questionne

¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Georges Fradier, Paris,

Louise Lachapelle, « Ground Zero, where do we go from here? », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 183-196.

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

les fondements même de notre relation à l'art : *Ground Zero, where do we go from here?*

L'Amérique états-unienne ne nous a pas habitués à la lenteur. La rapidité avec laquelle on procède au nettoyage du site nous est plus familière, mais elle ne se justifie pas par la seule recherche de survivants et de restes humains. Le ramassage des débris du *World Trade Center* vise aussi à épargner à cette architecture d'acier ce qu'elle a toujours refusé : le témoignage des ruines. Les tours, les morts et le *skyline* seront néanmoins placés sous la protection de la loi de la mémoire, ce qui donnera lieu, littéralement, à une intensification spectaculaire des ruines, c'est-à-dire à leur conversion dans les formes du mémorial et du projet architectural. C'est en effet par la reconstruction, par l'*inévitabile gratte-ciel*, par la plus haute tour du monde qu'il s'agira de répondre et de commémorer. Mais il aura d'abord fallu rapidement produire le lieu de la catastrophe comme site où la construction est possible. Exclure la réalité de ces restes matériels et produire *Ground Zero* : un vide à combler, 16 acres dans Lower Manhattan, ce n'est pas (ou ce n'est plus) rien.

A dream assignment

« *The first thing that has to be accomplished by [the Ground Zero architects] is to properly and in a truly beautiful and compelling way, capture the significance of what happened²* ». Voilà résumée l'impossible mission que l'ancien maire de New York, Rudy Giuliani et, avec lui, de nombreux Américains confient aux architectes au moment de planifier la reconstruction sur le site du *World Trade Center* : « saisir » le sens de l'événement, le comprendre, mais peut-être surtout, s'en emparer. C'est en effet à l'architecture que sera confiée en première ligne la tâche de répondre en construisant un système d'explication acceptable : comment habiter désormais ce lieu où l'on est mort? Ce que l'on demande aux architectes, c'est tout autant de riposter à un geste qui marque déjà l'histoire de notre humaine capacité de destruction; que de transformer

Calman-Lévy, coll. « Agora », 1983, p. 339.

² *New York Post*, 24 décembre 2002.

LOUISE LACHAPELLE

l'inquiétude avec laquelle nous laisse cet extraordinaire espace, ce trou de 16 acres dans un lieu caractérisé par la densité et la congestion. Ce qui presse une fois produit *Ground Zero*, c'est d'y inscrire le mytique recommencement américain.

Déjà en juillet 2002, au terme d'un premier concours d'architecture, six projets seront présentés à un public avide de participer au processus de planification et doté de la capacité de l'influencer. Il s'agit d'une forme d'intervention publique qui s'inscrit dans une longue tradition new-yorkaise. Ces discussions auront ralenti un processus qu'elles ramènent constamment dans la sphère publique et constitué l'une des voies par laquelle s'exprime la résistance à une fonctionnalisation de notre relation à ce site. D'une manière plutôt unanime, les participants aux audiences publiques (4500 personnes) comme les spécialistes jugeront les premiers projets décevants, sans imagination et laids. Trop contraints par la volonté de remplacer les espaces de bureau perdus, trop semblables à ce qu'il y avait avant, trop prudents dans leur souci de ne pas se désigner comme cible en restant en deçà du *skyline*, ces six projets seront rejetés. Toutes ces propositions de reconstruction prévoyaient cependant consacrer une partie du site à un mémorial et quoique les dimensions de cet espace de commémoration variaient d'un projet à l'autre, chaque projet se désignait essentiellement par l'inscription d'un espace public sous le signe de la mémoire : *Memorial Plaza*, *Memorial Square*, *Memorial Park*, *Memorial Promenade*, *Memorial Garden*, *Memorial Triangle*. Aucune de ces propositions n'est retenue, mais une étape décisive – fondatrice – est franchie : la possibilité de bâtir sur le site où se sont effondrées les tours du *World Trade Center* a été testée. À l'issue de ce premier concours, c'est la reconstruction elle-même qui semble désormais avalisée. Plutôt qu'un cimetière, cette démarche a produit un chantier. Dans cette conversion, le rôle du mémorial est significatif. Réserver un espace pour la commémoration, désigner un lieu comme gardien du souvenir et circonscrire le souvenir à ce lieu-là, libèrent le reste. Le site est dédouané. Par conséquent, le remplissage des 16 acres multipliés par des centaines d'étages pourra *re-commencer*.

Les instances officielles responsables de la reconstruction,

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

principalement *Port Authority* et *Lower Manhattan Development Corporation*, déclareront en effet qu'il faut recommencer le processus de planification et ils initieront un nouveau concours à l'automne 2002. Malgré cette déclaration, on ne saurait considérer qu'il s'agit d'un retour à la case départ, mais plutôt que les exigences de penser l'histoire et les significations de ce site en termes de continuité cèdent constamment devant les expressions de la répétition et du recommencement : *Remember, rebuild, renew*. Commémorer, reconstruire, renouveler. Ce sont les principales lignes directrices qui orientent maintenant le travail de réécriture auquel se livrent les équipes d'architectes. Elles esquissent un fabuleux modèle d'urbanisme. Le cahier des charges exige moins d'espace commercial, moins d'espace de bureau, il prend en considération les usages diversifiés propres au domaine public. Il vise par ailleurs l'amélioration du plan d'intégration dans le quartier en modifiant le tracé des rues et en reconstituant la trame de Manhattan (*street grid*). Le second concours d'architecture se fait donc sur des prémisses différentes. Non seulement la volonté de construire sur le site de *Ground Zero* a-t-elle acquis une certaine légitimité en honorant la dimension commémorative, mais il ne s'agit plus uniquement de reconstruire les tours du *World Trade Center*. Les projets doivent proposer un plan d'aménagement de l'ensemble du site, un *master plan*, en faisant la démonstration qu'il est possible d'intégrer un mémorial au tissu urbain reconstitué. Un tissu urbain reconstitué par cette intégration même, faudrait-il ajouter, car la projection d'un mémorial continue de prendre en charge le vide de *Ground Zero*, un vide sur lequel s'inscrit rien de moins que la volonté de renouveler Lower Manhattan et, à une autre échelle, le besoin pour une certaine Amérique de retrouver les repères familiers de ses mythes fondateurs. Il s'agit de guérir à la fois la ville et l'âme blessées; « *repair both the wounded city scape and our wounded soul*³ ». En somme, il s'agit de démontrer qu'il est possible de vivre – c'est-à-dire, selon le cahier des charges du concours : travailler, consommer, se divertir –, dans la proximité d'une tombe comme si nous avions oublié que le fondement même de la culture

³ *New York Time*, Jury Statement, 19 novembre 2003.

LOUISE LACHAPELLE

« s'élabore toujours comme tombeau⁴. » Cette fois, les propositions des architectes doivent *prévoir* le mémorial sans le *concevoir*, puisqu'il est établi que le mémorial lui-même fera l'objet d'un concours futur. L'espace alloué à ce lieu de mémoire prendra ainsi la valeur d'un point aveugle dans tous les projets soumis, un blanc (ou un trou) que toutes les équipes d'architectes consentiront à laisser dans leurs éblouissantes projections. Paradoxalement, la présence du mémorial se trouvera affirmée d'une manière spectaculaire par ce manque et par cette architecture complètement désinhibée qui en trace les contours, car le mémorial et le vide dont il devient le porteur, demeurent la condition de possibilité de cette reconstruction. Mais est-ce encore le réel qu'il s'agit d'habiter?

Parmi les sept projets retenus et présentés au public entre l'automne 2002 et l'automne 2003, plusieurs proposent de construire la plus haute structure du monde. C'est le cas de celui de Daniel Libeskind, qui sera finalement privilégié. Comment en effet ne pas reconstruire à partir du modèle du gratte-ciel - et à Manhattan de surcroît - cette figure emblématique de l'Amérique? Après les attentats du 11 septembre 2001, les normes de construction des bâtiments sont questionnées en termes de sécurité, de protection et de défense, dans le but sans doute de sauvegarder le gratte-ciel lui-même et les modes d'habitation ou l'économie dont il est la scène. La peur, plus encore que la menace, dicte ici les modifications qui correspondent à des renforcements de toutes sortes : renforcement des socles, des structures et jointures pour augmenter la résistance à un impact d'avion, traitement des baies vitrées en cas de bombe dans la rue ou de voiture piégée, épaissement des revêtements, amélioration des systèmes de communication et d'évacuation, des conduites d'eau et de la ventilation pour tenir compte de potentielles attaques biologiques ou chimiques. La spécialisation qui a redéfini progressivement les fonctions intérieures du gratte-ciel - travail, commerce, divertissement - se renforce maintenant

⁴ « Le tombeau, ce n'est jamais que le premier monument [...] Pas de culture sans tombeau, pas de tombeau sans culture », René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, « Le livre de poche Biblio essais », 1983, p. 117.

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

par une spécialisation de ses fonctions protectrices : s'isoler de l'extérieur ne suffit plus, il faut s'en défendre. Intégrée à la conception même des bâtiments, cette surenchère défensive, cette course à la *technologie dissuasive*, ravive la logique militaire de l'espace urbain. Quant à l'architecture contemporaine, elle semble renouveler une part de son langage à même cette perception de l'autre assimilé à une menace venue de l'extérieur. Entre humains, plus que de pures fonctionnalités, tuyauterie, ascenseurs et façade sacrificielle. Nous savons que le terrorisme relance la course aux armements et l'alimente, notamment parce que chaque camp ne cesse de vouloir contrer la force des défenses qu'on lui oppose. Quel secours attendre, dès lors, de tous ces renforcements architecturaux? L'architecture, comme la guerre, devient *préventive*.

En choisissant de répondre GRATTE-CIEL pour gratteciel, en reconstruisant une tour plus haute, voire *la* plus haute du monde, il y a bien sûr changement d'échelle par rapport aux 110 étages du *World Trade Center*, changement de système constructif, dépassement d'une limite structurale, restauration et dépassement du *skyline*, mais le discours, lui, reste toujours le même. Confier à l'architecture la tâche de comprendre et, par conséquent, de nous faire comprendre le sens « de ce qui s'est passé » est vraiment une mission de rêve (*a dream assignment*). Et les architectes dont on a retenu les projets répondent parfaitement à cette commande en produisant une interprétation qui s'aligne sur le mythe comme sur le discours dominant de la politique américaine. Malgré l'ambitieux processus de consultations publiques et la multiplication des forums officiels et alternatifs qui accompagnent la planification de la reconstruction, il se dégage de la planification elle-même une rectitude qui questionne peu l'autorité politique et, encore moins, l'architecture comme autorité.

Tout au long du second concours, les règles et l'objectif de la compétition semblent en constante redéfinition. Les responsabilités des instances décisionnelles publiques et privées ne sont pas clairement attribuées, de sorte que la fonction de cette sélection semble se situer quelque part entre choisir un plan d'aménagement plutôt qu'un autre, et mettre à contribution plusieurs propositions en vue d'établir

LOUISE LACHAPELLE

les bases d'un *MASTER PLAN*. Les équipes d'architectes tireront parti de cette confusion d'autorité en prenant plusieurs libertés avec un cahier des charges pourtant fort précis et détaillé. Ils s'adresseront directement au public comme à une autorité supérieure, alimentant ainsi une sorte de dialogue qui relève tout à la fois de la cabale politique, de la campagne de marketing et du débat citoyen. En refusant de se soumettre aux limites imposées par le cadre du concours et par leurs clients éventuels, les architectes revendiquent leur pouvoir créateur et l'autorité avec laquelle l'architecture continue à penser notre relation à l'espace. Devant la réalité que continue de poser le site (même après avoir été aseptisé), cette « architecture du futur » s'inscrit pleinement dans l'esprit mythique des gratte-ciel américains et dans les conventions de l'architecture contemporaine. Elle reconduit ainsi le mythe de l'art comme matrice du monde futur, plus haute réalisation de l'homme; en somme, la dimension prophétique de l'art dont on attend qu'il oriente spirituellement son époque. À *Ground Zero*, l'architecture contribue à la légitimation d'une autorité et d'un système de valeurs qui persiste à assimiler les valeurs artistiques modernistes et occidentales à la démocratie, et la démocratie à l'Amérique états-unienne. L'art, comme la guerre, est un moyen ayant pour but la restauration et la réalisation d'une communauté.

La planification de la reconstruction contribue largement à mettre en scène ce récit post-traumatique par lequel s'expriment les codes de langages et les lieux communs hérités de 9/11. Le recours à l'explication mythique prend encore valeur d'évidence : tous les pompiers sont des héros, l'Amérique ressort grandie et unifiée de la catastrophe. *E Pluribus Unum, Out of many, one*, c'est la devise! Ainsi donc il n'y aurait qu'une seule réponse culturelle adéquate? L'affirmation nationale par la surenchère, le dépassement technologique, l'ostentation politique et sociale.

Oui, dans cette pièce, on savait où l'on était

Au début du roman inachevé de Kafka, *Amerika* (ou *Le Disparu*), le personnage, Karl Rossmann, arrive à New York en bateau. Au moment de quitter le navire, il réalise qu'il a

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

oublié son parapluie et, en tentant de le retrouver, il se perd. Ses recherches l'amèneront dans une pièce du bateau où il finira pas retrouver un oncle, mais dès son entrée dans cette pièce, il éprouve le soulagement que procure l'impression d'être à nouveau pourvu de repères (*i.e.* d'un intérieur et d'un horizon). En regardant « Par les trois fenêtres de la pièce », Karl Rossmann retrouve la vision rassurante de la mer, il remarque ensuite de grands navires, des vaisseaux de guerre, des petits navires et des barques, « Mais derrière tout cela se dressait New York, qui regardait Karl avec les cent milles fenêtres de ses gratte-ciel [*skyline*]. *Oui, dans cette pièce, on savait où l'on était*⁵. » Comme toutes les équipes d'architectes qui soumettent des propositions, le Studio Daniel Libeskind doit présenter son projet par un texte d'une page. La présentation de Libeskind adopte un point de vue très semblable à celui que met en scène Kafka au début d'*Amerika* comme si l'architecte cherchait justement à reconstruire cette pièce à l'intérieur de laquelle on éprouve le sentiment d'être situé :

*I arrived by ship to New York as a teenager, an immigrant, and like millions of others before me, my first sight was the Statue of Liberty and the amazing skyline of Manhattan. I have never forgotten that sight or what it stands for. This is what this project is all about*⁶.

Le texte présenté par le Studio Libeskind est le seul parmi l'ensemble des sept présentations à être écrit à la première personne du singulier. L'architecte inscrit son projet dans un récit personnel qu'il situe aussitôt dans une histoire plus large, dans une tradition, dans une lignée (« *I like many others before me* »). Il fait jouer des images de transition : traversée en bateau, adolescence, figure de l'immigrant et, bien sûr, cette première vision de l'Amérique qui est littéralement un *lieu commun* : le *skyline* de New York et la statue de la Liberté. Le projet qu'il va décrire ensuite relève précisément de cette vision et de ce qu'elle représente, ainsi donc il serait à propos d'une représentation qui, elle-même, est déjà un souvenir

⁵ Franz Kafka, *Amerika*, trad. Bernard Lortholary, Paris, GF – Flammarion, 1988, p. 26-27. [Je souligne].

⁶ <http://www.daniel-libeskind.com/press/>

LOUISE LACHAPELLE

(« *I have never forgotten that sight or what it stands for. This is what this project is all about*⁷. ») Comme il est de mise dans le langage de l'art contemporain, l'architecte intègre la description du processus d'élaboration de son projet au projet lui-même. Ce processus est de l'ordre de la révélation et ses visées sont clairement réconciliatrices. Le scénario est américain, le personnage pourrait être Moïse. Voici d'abord le conflit : « *When I first began this project, New Yorkers were divided*⁸ ». Faut-il préserver le site vide *ou* le remplir et y construire; honorer les morts et le passé *ou* entrevoir le futur avec espoir? La méditation de l'architecte permet à ces forces opposées de s'affronter dans un conflit créateur : « *I meditated many days on this seemingly impossible dichotomy*⁹ ». Libeskind **entreprend aussi un pèlerinage** « initiatique » qui l'amène non seulement à regarder le site mais à s'y incorporer : « *I went to look at the site, to stand within it, to see people walking around it, to feel its power and to listen to its voices*¹⁰. » **Finalement, telle une révélation, lui apparaît la résolution** qui permet de retrouver l'unité perdue malgré ces oppositions apparemment irréconciliables. Et la révélation nous est transmise :

*And this is what I heard, felt and saw. The great slurry walls are the most dramatic elements which survived the attack, an engineering wonder constructed on bedrock foundations and designed to hold back the Hudson River. The foundations withstood the unimaginable trauma of the destruction and stand as eloquent as the Constitution itself asserting the durability of Democracy and the value of individual life*¹¹.

Les murs comme survivants de l'attentat *et* comme merveille du génie créateur; les murs qui retiennent la rivière Hudson *en s'alliant* la force naturelle et souterraine de la roche mère, des *bedrock foundations*. Sur cette image unifiée des fondements

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

architecturaux, Libeskind reconstruit une représentation des fondements symboliques et politiques : voilà les véritables fondations qui auraient résisté au traumatisme de la destruction et qui attesteraient de la pérennité de la démocratie et de la vie individuelle.

Il y a une certaine ironie à ce que le projet retenu au terme de la sélection ait été celui de Libeskind, l'architecte qui critiquait justement le développement urbain par le moyen du *Master plan* au moment de la réunification de la ville de Berlin : « *Master plans require masters* » déclarait-il à cette époque. Sa proposition d'aménagement de *Ground Zero* s'avère pourtant une application du principe qui finira par dominer l'ensemble de cette compétition puisque son projet implique déjà que la conception et la construction de certains éléments clefs de son aménagement soient assumées par d'autres firmes d'architectes. Ici encore, *From the many, one*. Ce deuxième concours aura aussi permis de constater que les sept équipes d'architectes auront laissé le même « blanc » dans leur projet respectif, elles auront toutes associé l'espace à *prévoir* pour le mémorial aux restes matériels qui, sur place, témoignent encore de l'événement : les empreintes en creux laissées par l'effondrement des tours (*bathhtub/footprint*), les *bedrock foundations* et les murs qui retiennent l'Hudson. Après avoir résisté à la destruction et au nettoyage du site, il est possible que ces témoins survivent maintenant à la reconstruction.

L'Amérique a produit le gratte-ciel, un monument dont « l'existence disproportionnée » s'exalte elle-même¹². À *Ground Zero*, cet auto-monument devient littéralement un gigantesque cénotaphe, une tour gardienne de la mémoire d'une tour, le tombeau vide d'un gratte-ciel. Qu'advient-il du mémorial projeté pour les victimes dans ce contexte? 5201 propositions provenant de 63 pays différents ont été étudiées par un jury dont la composition contribue grandement à restituer une certaine crédibilité au processus de planification. Le nombre élevé de propositions s'explique par le fait que l'on aura voulu démocratiser le processus de soumission de

¹² Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 100.

LOUISE LACHAPELLE

projet, plutôt que de solliciter des propositions auprès des plus « importants architectes du monde » ou d'imposer des équipes comme cela s'était fait lors du précédent concours. Il est révélateur que cette préoccupation n'ait pas surgi en relation avec le processus de planification de l'ensemble du site. C'est véritablement autour du mémorial que se cristallise l'enjeu de la conversion : conversion du site en espace où la construction devient possible, mais aussi la conversion de la *menace* en force d'élaboration culturelle et ce, malgré la perte d'efficacité de l'art comme mécanisme réconciliateur, une perte dont ne cesse de témoigner la prolifération du mémorial comme forme architecturale au cours de la seconde moitié du 20^e siècle. L'art commémoratif nous rappellerait peut-être essentiellement que l'art n'est plus un *refuge*¹³.

La compétition en vue de sélectionner un projet de mémorial représentera en quelque sorte la rédemption des deux précédents concours. Un effet de démocratie y sera introduit par la réduction des frais d'inscription et par des règles qui imposent une commune modestie au format des projets déposés de façon à ne pas restreindre d'emblée aux grandes firmes d'architectes la possibilité de faire valoir leur vision de la commémoration. Cette démarche, qui vise à susciter une participation aussi importante que diversifiée, entretient une certaine confusion entre la démocratie et les formes de la participation massive qui en tient lieu de plus en plus souvent dans les expressions contemporaines de la civilité. Mais il importe sans doute qu'un grand nombre de

¹³ En effet, comment ne pas se demander si la prolifération du mémorial comme forme architecturale au cours de la seconde moitié du 20^e siècle n'est pas justement un indice de la perte d'efficacité de ce mécanisme réconciliateur? L'art n'est plus un *refuge*. Et de la même manière que l'on se dispense souvent de la tâche de renouveler nos manières d'habiter la ville par la construction de musées et de complexes culturels, l'art commémoratif (et l'art en général, comme la culture, demeure essentiellement commémoratif), aurait pour principale fonction d'entretenir le souvenir d'un *art qui sauve*; le souvenir d'un art intégré à la collectivité comme principe réconciliateur et sacrificiel et ce, malgré le fait qu'il devienne de plus en plus difficile de nier non seulement le fabuleux potentiel destructeur de la culture, mais ses limites en tant que force d'intégration, principe de cohésion et de relation à l'autre.

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

personnes s'implique dans cette commémoration, peut-être moins dans la commémoration de la mémoire des victimes que dans celle d'un événement qui aura à ce point touché les repères américains qu'une tour de 1776 pieds (« en mémoire » de la *Déclaration d'indépendance* de juillet 1776) semble requise pour opérer la résilience. Cette ouverture « qui donne à chacun sa chance » avait aussi été privilégiée lors d'une exposition de photographies organisées dès la fin de septembre 2001 à Manhattan. Les organisateurs de l'exposition intitulée *Here Is New York, A Democracy of Photographs*¹⁴ avaient eux aussi invité amateurs et professionnels confondus à soumettre des images liées à la destruction du *World Trade Center*. Au moins une des photos soumises par chaque participant fut sélectionnée pour documenter l'événement. L'exposition semblait répondre au même besoin de se situer dans l'immédiat après-coup d'un événement qui survient *ici*, c'est-à-dire là où on ne l'aurait jamais imaginé - oui, oui, *ici* c'est *New York* -, au moins tout autant qu'à un besoin d'affirmer haut et fort qu'*ici*, c'est la *démocratie*. *A democracy of architects*, un monde de bâtisseurs. Mais quel sens a notre chantier?

« Quel sens a votre chantier? », « Pourquoi la construction [de la ville] dure-t-elle si longtemps? » ce sont les questions que demande aux habitants celui qui arrive aux abords d'une ville recouverte d'échafaudages dans un récit d'Italo Calvino. « Pour que ne commence pas la destruction [lui répondent les habitants]. Et quand on leur demande s'ils craignent qu'à peine ôtés les échafaudages, la ville se mette à craquer et tomber en morceaux, ils ajoutent très vite, à voix basse : - Pas la ville seulement¹⁵. »

The sanctity of the other side of the street

La dernière expression de ce vide à combler qu'est devenu

¹⁴ On peut consulter le site : <http://hereisnewyork.org/>. L'exposition est depuis devenue un livre : *Here Is New York, A Democracy of Photographs*, Gilles Peress, Michael Shulan, Charles Traub, Alice Rose George (Ed.), publisher Scalo Verlag, Slipcase edition, Zurich, 2002.

¹⁵ Italo Calvino, « Les villes et le ciel 3 », *Les Villes invisibles*, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1996 [1974], p. 147-148.

LOUISE LACHAPELLE

Ground Zero réside sans doute dans cette exigence nouvelle qu'il aura fallu intégrer au cahier des charges de la compétition en vue du choix d'un projet de mémorial. Entre le moment où on a procédé au ramassage des débris et au nettoyage du site, et le moment où sera lancé ce dernier concours en avril 2003, il aura bien fallu accepter que le mémorial ne soit pas qu'un cénotaphe : de tombeau vide, il deviendra tombe. Les ruines dernières, celles dont on aura cru s'être libéré par la mise en scène, font retour sous la forme de restes humains. Au fur et à mesure que l'identification des fragments de corps permet leur restitution aux familles, il devient évident que plusieurs restes humains ne pourront être ni identifiés ni restitués. L'impossibilité de traiter ces restes humains fera en sorte que la technologie sera un peu atteinte par ses propres limites. Mais on ne renonce pas facilement à l'obsession identitaire et technologique, aussi la cryogénie permettra-t-elle de conserver le rêve de les identifier un jour. Il arrive aussi que certaines familles ne souhaitent plus recevoir d'autres fragments, elles tracent ainsi sainement leurs propres limites. Le mandat du mémorial prévoit donc qu'il devra reconnaître les victimes, protéger l'accès au *bedrock foundations*, maintenir dégagées les empreintes laissées par les tours, *et* intégrer un espace adéquat pour conserver l'ensemble de ces derniers restes humains.

Parmi les 5201 propositions qui lui sont parvenues, le jury retiendra huit finalistes (*Lower Waters, Garden of Lights, The Memorial Cloud, Suspending Memory, Inversion of Light, Dual Memory, Votives in Suspension, Reflecting Absence*) qui recevront tous 130 000 dollars pour élaborer, aidés par des professionnels, leur design. Les projets retenus exploitent le vocabulaire minimaliste conventionnel propre au langage contemporain de la commémoration et, malgré ce fait, dans tous les designs, il y a trop. La reconnaissance des victimes reste problématique, de même que l'intégration du mémorial dans un milieu urbain qu'on continue d'imaginer essentiellement comme un espace multifonctionnel. Autrement dit, nous demeurons aux prises avec un problème de composition, notre difficulté à composer avec l'événement trouvant l'une de ces expressions dans notre difficulté à composer (avec) cet espace. Mais comme le jury l'a souligné à plusieurs reprises, il ne s'agit encore que d'une étape de plus dans le processus de la mémoire.

GROUND ZERO : WHERE DO WE GO FROM HERE?

Pourtant, la pression est grande pour que nous en arrivions à une « saisie » dans les délais prescrits : la construction de la *Freedom Tower* doit commencer le 4 juillet 2005 (Independence Day), celle du mémorial en 2006. En disposant bureaux et magasins, chacun se montre soucieux de respecter le caractère sacré du lieu, seulement peu importe où l'on se situe, « *the sanctity [is always on] the other side of the street* »; pour le sacré, c'est la porte à côté¹⁶.

« *You would stick a pole in there and people would come* » disait une femme qui venait de visiter l'exposition consacrée à tous les projets de mémorial. On planterait un poteau au fond de la fosse laissée par les tours et les gens s'y rassembleraient. Le problème, c'est qu'il risque de ne plus y avoir même de poteau sur le site, comme cette dernière colonne de 58 tonnes appartenant à la tour sud, que l'on aura retiré en vue d'assurer sa conservation.

¹⁶ *New York Time*, 29 mars, 2004.