



HAL
open science

ENTREMELEMENTS UTOPIQUES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

Christian Drevet

► **To cite this version:**

Christian Drevet. ENTREMELEMENTS UTOPIQUES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE. Patrick Bourgne. Matérialiser l'Utopie, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020, 978-2-84516-905-0. hal-04821384

HAL Id: hal-04821384

<https://hal.science/hal-04821384v1>

Submitted on 5 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entremêlements utopiques de l'architecture contemporaine

Christian Drevet

Architecte praticien et professeur des écoles d'architecture

« Elle est à l'horizon..., je m'approche de deux pas, elle s'éloigne de deux pas, j'avance de dix pas et l'horizon s'enfuit dix pas plus loin. J'aurais beau avancer, jamais je ne l'atteindrai. À quoi sert l'utopie ? Elle sert à cela : à avancer¹. »

L'utopie échappe à l'analyse, nous dirions presque par définition, à ceci près que, toujours en mouvement et aussi imprévisible qu'inconséquence, sa définition, mainte fois approchée se dérobe également. On considèrera simplement comme Pierre Macherey que : « l'utopie n'est pas faite pour être réalisée, mais pour éduquer notre regard », ou selon Louis Marin : « Non seulement l'utopie n'est pas réalisable, mais elle ne peut se réaliser sans se détruire elle-même. Il est dans sa fonction propre de ne pas indiquer les voies et les moyens de son effectuation, ni même signifier le but à atteindre et de proposer la Cité parfaite à construire³³. » L'utopie apparaît comme une posture alternative, « un pas de côté », permettant de déclôturer les situations figées entravant la satisfaction des désirs de l'homme encore inatteignables et visant, pour lui, une société meilleure sous forme d'aspiration et d'espérance. C'est du moins sous ce regard que nous envisagerons la matérialisation de l'utopie. L'idée que dans l'histoire, les utopies réalisées directement et matériellement par leurs auteurs ou par d'autres, ont, en général, été un échec à plus ou moins long terme et parfois même une catastrophe, nous conforte dans une approche vectorielle de la matérialisation. L'ambivalence entre l'utopie et son actualisation apparaît comme une condition sine qua non de son existence et de son pouvoir spécifique.

L'architecture et aussi la ville, domaines dans lesquels nous mènerons notre réflexion, présentent vis-à-vis de l'utopie, une cohabitation et une complicité historique qui rend la frontière relativement floue entre ces deux protagonistes de la transformation de la terre en monde. On peut autant dire qu'aucune utopie architecturale n'est vraiment utopique et, en même temps, que tout projet architectural revêt une dimension utopique. Simplement, il convient d'admettre que le caractère utopique de l'architecture n'apparaît que chaque fois qu'elle est hors de l'objectif de réalisation au moment où elle s'élabore.

1. Le jeu des espaces utopiques de l'architecture

Sans ordre ni hiérarchie, c'est par l'exploration d'espaces utopiques sur le mode aléatoire de la déambulation que nous tenterons de mesurer l'influence utopique sur les valeurs et les objets architecturaux contemporains apparus ainsi de manière temporellement prémonitoire dans l'histoire. Ce parcours va nous amener à revisiter des productions utopiques parfois très anciennes et tenter d'évaluer en quoi « le pas de côté » effectué par rapport à la vision du monde, en ces temps-là, constituerait quelques traces génétiques de notre époque contemporaine et de

¹Eduardo Galeano, *Paroles vagabondes*, Titre original : *Las palabras andantes*, Paris, Lux Éditeur, 2010.

³³Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection Critique, 1973, p. 344.

son architecture ; ce qui conduit nécessairement à une introspection critique d'ordre herméneutique.

Par ailleurs, la perception d'œuvres utopiques, avec des attendus contemporains et de façon diachronique, n'est pas sans fabriquer une suite d'anachronismes qu'il faut assumer positivement, en considérant que dans son rapport au temps, l'architecture ne crée pas avec l'histoire mais avec la mémoire. Ainsi, je me souviens, jeune architecte, sans formation historique, découvrir l'Acropole d'Athènes avec un regard et une culture architecturale exclusivement contemporaine et percevoir ainsi la modernité de ce monument antique. J'ai dû percevoir, lors de cette première visite, ce qu'Alois Riegl avait qualifié de « valeur d'actualité³⁴ » des monuments anciens. Nous allons donc partir à la découverte de cette « valeur de neuf » des utopies et, entrevoir en retour, ce qu'on leur doit. Notre parcours des utopies, tout en demeurant aléatoire quant au choix des haltes, suivra le fil du temps, du plus ancien au plus récent, pour exacerber cette valeur de neuf dès le départ. Les étapes de ce cheminement, s'efforcent de rencontrer des utopies conformes au postulat de non finalité énoncé plus haut et connexes à la question de la ville et de l'architecture. Le regard approfondi sur les utopies abordant les questions architecturales et urbaines amène parfois quelques surprises. Quelle que soit la dénomination sous laquelle on les trouve, utopie, utopie réaliste, utopie réalisable, utopie réalisée, architecture visionnaire, architecture d'avant-garde, architecture de papier ou architecture tout court... certaines d'entre elles, pourtant bien labélisées, ne sont que des projets, d'autres, à l'inverse, moins connues et natives d'une forte pratique de projets, franchissent profondément les frontières utopiques.

2. Utopia, pour commencer...

Utopia de Thomas More est une île artificielle qui compte 54 cités identiques en plan et en aspect. De fait, le caractère le plus important de cette utopie du XVI^e siècle réside dans l'uniformité, la régularité, la sérialité et la rationalité de chaque élément. Assez curieusement, ces caractéristiques sont, celles qui vont stigmatiser le Mouvement Moderne, quatre siècles plus tard, généré lui-même en grande partie par la révolution industrielle et la fabrication en série.

Mais qu'en est-il vraiment dans l'espace utopique de More en deuxième lecture ? « Celui qui connaît une de leurs villes, les connaît toutes, tant elles sont parfaitement semblables, je n'en décrirai donc qu'une et peu n'importe laquelle³⁵. » : La description qui s'opère uniquement dans le discours narratif du texte apparaît très précise, entièrement répétitive et il en va de même pour tous les éléments qui composent l'utopie : les rues, les maisons, etc. Toutefois, à partir de cette description, il est possible pour le lecteur, d'imaginer ou de dessiner plusieurs versions des espaces d'Utopia qui diffèrent à partir des interprétations géométriques possibles du texte qui, malgré sa précision, s'avère incomplet pour conduire à une représentation unique. Le texte unitaire à un niveau d'ordre majeur de la communauté utopienne présente donc des indéterminations, ouvrant, via le lecteur, des marges d'interprétations à un niveau d'ordre mineur de l'individu habitant, L'espace d'Utopia reste donc en partie indéterminé conformément d'ailleurs à sa propre définition de non-lieu ; l'espace utopique s'avère ainsi plus topologique que topographique. Ce subterfuge subtil qui ne peut qu'être volontaire (et non une négligence), rend l'espace utopique complètement insaisissable dans le champ rationnel et donc définitivement lié à l'imagination et à la sensibilité de chacun. Ce jeu dialectique entre la répétition pure et la

³⁴Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, traduction de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris, Édition du Seuil, 1984, p. 6.

³⁵Thomas More, *Utopia*, Edition Edward Surtz, 1964, p. 63.

différence imaginable, entre l'identique et le semblable – opéré par More il y a 500 ans – est devenu une condition première de l'architecture contemporaine dépassant ainsi le sériel moderne et industriel de « l'être humain standard³⁶».

Entre le XVI^e siècle transcendant et religieux et le monde contemporain, immanent et pragmatique, Utopia formerait elle une connexion indifférente à cette discontinuité historique dont Nietzsche prend acte par son fameux « Dieux est mort ». Effectivement, au-delà de la description de l'espace utopique, l'ontologie des habitants d'Utopia s'avère totalement ambivalente entre la philosophie du plaisir et la morale religieuse, pourtant, *a priori*, largement opposées entre elles. La voix du récit d'Utopia donne la clé de cette ambivalence sans détour : « Jamais, ils ne discutent au sujet du bonheur sans confronter les principes dictés par la religion avec la sagesse résultant de la raison, estimant celle-ci incapable de découvrir le vrai bonheur sans le secours de l'autre³⁷. ». Cette relation d'ambiguïté permet de maintenir une tension et une mise en résonance permanente entre religion et philosophie de vie, mais aussi entre pluralité des sectes différentes et collectivité unitaire, sans jamais rechercher un équilibre définitivement atteint. L'harmonie naturelle, l'humanité, l'altruisme, la solidarité sont les outils notionnels de l'existence de la communauté d'Utopia et semblent préparer à l'avenir scientifique des « Lumières » sans s'opposer à la transcendance religieuse. Cette situation délicieusement périlleuse associant les contraires de façon créative et productive n'est pas sans annoncer une des forces principales de l'architecture contemporaine qui réside dans le jeu des oppositions, mises en scène sans parti-pris, sans éclectisme, sans recherche de conciliation, passant ainsi d'une architecture de la solution à une architecture de la question. La réponse architecturale à une problématique donnée n'est plus unique et emprunte de perfection, mais plutôt considérée comme une alternative parmi d'autres possibles. Ce jeu des oppositions permet de dépasser leur caractère manichéen pour accepter la pluralité et accéder à la complexité du réel.

L'époque d'Utopia correspond en Angleterre à un fort développement de l'industrie et donc à une évolution vers l'économie capitaliste dans laquelle règne en maître la loi de l'offre et de la demande. Cette tendance à l'économie libérale s'avère évidemment socialement désastreuse pour une grande partie de la population. Utopia propose une alternative orientée vers une pratique de prix plus justes privilégiant le bien-être social plutôt que le profit. Ce principe, très présent dans les propos de Raphaël, se présente comme une bien meilleure façon de lutter contre le vol que la répression. On peut très facilement transposer cela aux avatars de la société de consommation que nous vivons et, en tous cas, ce principe du juste prix n'a rien à envier aux nouvelles pratiques actuelles dites de « commerce équitable ».

Toutes ces valeurs ne sont donc pas encore celles du monde contemporain mais vont le devenir de manière réactive en développant le concept dialectique de « différence et répétition³⁸ » établissant l'émergence du sujet par-delà la notion « d'être humain standardisé » développé chez Le Corbusier. Par ailleurs, on peut observer que les mêmes « utopiens » aiment tellement leur propre maison qu'ils en assument l'entretien permanent évitant ainsi toute nécessité de reconstruction, trop coûteuse. Ainsi, les idées contemporaines d'entretien, de réhabilitation et de réutilisation habitent bel et bien Utopia.

³⁶La taille de l'Homme Standard chez Le Corbusier était de 1,83m.

³⁷Thomas More, *Utopia*, *op. cit.*, p. 92.

³⁸Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, Epiméthée, 2000.

3. L'utopie des Lumières

Étienne-Louis Boullée est au XVIII^e siècle l'auteur de nombreux projets, souvent non construits, dans lesquels s'affirme le style novateur des architectes de la révolution, empreint de l'esprit des Lumières. C'est toutefois en tant que théoricien et enseignant qu'il exercera la plus grande influence sur la discipline architecture et c'est dans ses textes que se révèle pleinement la dimension utopique de son travail, cela bien souvent très longtemps après leur publication. Son travail d'architecture, très souvent effectué sans commande réelle, lui permit également de rechercher sans retenue la perfection et l'idéal, s'ouvrant ainsi aux horizons utopiques. Pour les uns, architecte néoclassique utilisant les figures du classicisme, (comme la colonne), pour les autres, architecte déjà Moderne prémonitoire du fonctionnalisme, Boullée n'a cessé d'interroger l'épistémologie et les dimensions théoriques de sa discipline.

C'est sans doute le fait que Boullée fit la promotion d'une architecture résultant de l'usage, « l'architecture parlante ³⁹ » qui l'engagea, pour certains, dans la voie prémonitoire du Fonctionnalisme Moderne. L'idée maîtresse de « l'architecture parlante » est, en réalité, de joindre le Beau à l'Utile. On est toutefois assez loin de la formule « *Form follows fonction* », la forme suit la fonction, de l'architecte Luis Sullivan, qui deviendra le credo des architectes modernes. En effet, s'en remettre à l'unique forme pour traiter « le beau » et à la simple « fonction » pour traiter « l'utile », relève d'un niveau d'abstraction qui remet l'appréciation de l'environnement de l'être au seul visible et ses actions, pratiques et usages, au seul rationnel. C'est justement ce niveau d'abstraction, vidant l'essence et la substance du réel, qui mit les architectes modernes dans le paradoxe embarrassant entre une expression de la fonction pure et simple (comme annoncé par Sullivan) et le retour à un système de composition académique artificiel, comme celui qu'on devine dans le « jeu savant, correcte et magnifique des volumes assemblés sous la lumière⁴⁰», privilégié par Le Corbusier.

Plus loin encore, Boullée semble avoir franchi le cap de l'immanence du réel, ce qui constitue une des prérogatives majeures du monde contemporain. Son appréhension du réel, dans ses dimensions invisibles et sensibles de l'action et finalement de l'être au monde, est donc loin d'être un détail, et ce, même si elle apparaît dissimulée derrière une première lecture de monumentalité transcendante. Les espaces dessinés par Boullée sont impressionnants au sens phénoménologique du terme et il faudra attendre la période contemporaine pour tout simplement s'en rendre compte. On peut se référer à l'architecte suisse Peter Zumthor qui corrobore ce renouveau contemporain en disant avec des propos voisins de ceux de Boullée : « La beauté d'un objet utilitaire est la forme la plus élevée de la beauté⁴¹ » et « La forme elle-même ne permet pas d'établir si la chose qui me touche est belle⁴² ». Dans le même sens, l'architecte australien Glenn Murcutt affirme que la représentation est désormais remplacée par l'usage et que l'esthétique est celle de la nécessité. Il s'agit de fonder le beau dans l'utile, pris dans la relation sensible de l'être et de son environnement mais également dans la relation entre les individus, bien loin de la solitude sociale et de la répétition de « l'être humain standard » Moderne. Même si elle demeure encore dans l'emprise hiérarchisée des conventions de l'ancien régime, c'est bien

³⁹Termes employés pour la première fois dans la revue Le magasin pittoresque par Léon Vaudoyer pour désigner l'architecture de Nicolas Ledoux et l'architecture des Lumières en général.

⁴⁰Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Arthaud, 1977, p. 16.

⁴¹Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhauser, Bâle, 2008, p. 73.

⁴²*Ibid*, p. 77.

dans ce rapport mésologique sensible entre les êtres et les objets que réside la dimension utopique de l'architecture chez Boullée et dont le monde contemporain, une fois passé l'intervalle moderne, pourrait apparaître comme sa matérialisation.

Boullée situe l'art et l'architecture de la manière suivante : « L'art de produire des images en architecture provient de l'effet des corps et c'est ce qui en constitue la poésie. C'est par les effets que produisent leur masse sur nos sens que nous distinguons les corps légers des corps massifs et c'est par une juste application, qui ne peut provenir que de l'étude des corps, que l'artiste parvient à donner à ses productions le caractère qui leur est propre⁴³. » Dans ces propos, les effets, les corps, la poésie, les sens, le caractère propre, témoignent indubitablement d'une approche physique de l'architecture concomitante à l'approche intellectuelle et qui semble assez proche de l'expérience sensible et de la phénoménologie actuelle. Même si bien sûr, Boullée n'utilise pas le terme directement, son attachement prémonitoire à l'expérience n'exclut pas une profonde utilisation des symboles, importante et incompatible avec le retour à l'essence des choses par la déculturation. Aux limites de l'herméneutique et pour répondre à cette énigme anachronique, nous pouvons penser que Boullée suggère tout simplement, de refaire l'expérience des symboles dont le sens finirait par nous échapper en perdant ainsi tout intérêt. L'utilisation ou la réutilisation des langages symboliques est plutôt rare dans l'architecture actuelle mais on peut citer l'exemple déconstructiviste de Peter Eisenman qui dans la nouvelle Cité de la Culture de Saint Jacques de Compostelle déconstruit et fond les figures et les symboles de la vieille ville avec les éléments programmatiques futurs dans une matrice topographique des masses et des solides. Ainsi le symbole le plus populaire de la ville – la coquille Saint Jacques – devient un des vecteurs morphogénétiques du nouvel ensemble culturel à l'intérieur comme à l'extérieur, invitant l'utilisateur à refaire l'expérience de ce symbole historique.

Par ailleurs, comme le dit Bronislaw Baczko « Pour Boullée, l'architecture, les corps bruts, leurs formes et leurs masses ainsi que les rapports qu'ils impliquent, l'artiste ne les invente pas, mais les trouve dans la nature [...]. L'architecte n'invente pas son langage, il le tient de la nature elle-même⁴⁴. » Ainsi, le corps sphérique du Cénotaphe pour Newton, par exemple, se trouve galbé par la courbe la plus agréable et la dégradation de la lumière la plus douce. Il s'agit pour l'architecture, selon Boullée, de « mettre en œuvre la nature » sans imiter ses formes mais en utilisant ses « forces » et ses « énergies » et, même si, pour ce faire, il faut revenir aux sources de l'art et le libérer des concepts abstraits et figés. On peut songer ici aux architectes suisses Herzog et Demeuron qui, dans les années quatre-vingt, recherchaient dans les terrains originels, avec une attitude « néo-primitive », pourrait-on dire, l'essence de l'architecture, libre de tous préjugés.

L'expression « la mise en œuvre de la nature » fait beaucoup songer au « principe de nature » évoqué par l'architecte chinois Wang Shu, Pritzker Price en 2012, et qui consiste en la coexistence en parfaite osmose entre l'homme et la nature ainsi qu'en la fusion du corps et de l'esprit qui ne font qu'un dans notre rapport à la nature. Dans la ville envisagée par Boullée, « on y passe d'un monument à l'autre comme dans une sorte de pèlerinage. L'espace qu'on parcourt est un espace initiatique qui, à chaque pas, nous introduit aux valeurs morales qui président à la ville collective¹³ ». Aux antipodes de la ville ténébreuse, insalubre et pervertie du Moyen Âge, cette ville révolutionnaire offre une transparence et une visibilité parfaites : les larges avenues et les grandes places rendent hommage à la science et desservent les différents monuments qui la composent, à l'instar du Cénotaphe de Newton, astre lui-même, à l'intérieur comme à l'extérieur, sublimant la

⁴³Jean Marie Pérouse de Montclos, *Architecture. Boullée. Essai sur l'art*, Édition Hermann, 1968, p. 32-33.

⁴⁴Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Édition Payot, 1978, p. 329.

nature. Ce rapport fondamental de l'architecture entre naturel et artificiel est devenu un rapport majeur de l'architecture contemporaine, explorant sans cesse le chemin allant de l'un à l'autre, précisément à une époque où l'anthropisation artificielle et les ressources naturelles semblent s'éloigner l'une de l'autre de façon critique.

Sur un autre plan et à propos de son projet pour le Palais National, Boullée a écrit « Après avoir médité sur les moyens propres à manifester la poésie de l'architecture dans cet édifice, j'ai pensé que rien ne serait plus frappant et plus caractéristique que de former les murs de ce palais par les tables des lois constitutionnelles. Quelle image, me suis-je dit, peut intéresser aussi vivement que celle qui met en évidence les lois, l'objet de l'amour de tous, parce que tous les ont voulues⁴⁵». Avec le texte de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen inscrite sur le fronton du palais, l'architecture devient le support d'un jeu d'oppositions entre affiche et bâtiment, sens et matière, signifié et signifiant, ouvrant la voie de la multiplicité et de la polysémie des perceptions de l'œuvre que l'art contemporain exploitera en éclaircur de l'architecture, à commencer peut-être par le Cubisme. Dans les années quatre-vingt, l'artiste Remi Zaugg interrogera longuement à travers ses œuvres picturales représentant des écritures le rapport visuel/conceptuel et le dialogue sujet/objet induites par ces dernières. Dans le Palais National, Boullée initie également le jeu complexe des perceptions entre les différents langages que représentent le mot, le symbole et l'architecture. Robert Venturi et Denise Scott théoriseront ce triple langage dans leur ouvrage intitulé « L'enseignement de las Vegas » paru en 1972 et ouvrant à une toute nouvelle lecture et compréhension du paysage du Trip commercial de las Vegas et par extension de la ville périphérique.

4. Architectones architectoniques

« J'ai détruit l'anneau de l'horizon et suis sorti du cercle des choses⁴⁶ » : au début du xx^e siècle et suite à la révolution industrielle, le peintre Kazimir Malevitch a considéré comme indispensable de renouveler complètement notre rapport au monde. Il le fait en abandonnant la mimesis et en détruisant l'espace perceptif et la figuration pour atteindre le point zéro de l'art à partir duquel il crée le « Suprématisme », nouvel espace pictural qui ne s'ouvre plus au monde mais sur un espace infini. La couleur mimétique et figurative disparaît et « L'abîme libre blanc, l'infini s'étend devant nous⁴⁷ ». Le « Suprématisme » est une utopie spatiale basée sur l'intuition et la connaissance considérée par Malevitch comme nouvelle réalité. À partir du « point zéro », Le suprématisme explore les strates enfouies de l'aventure humaine pour en projeter la substance et l'essence. Cette quête consiste en une longue expérimentation d'abord en deux dimensions et sous forme de tableaux, puis en trois dimensions et sous forme de sculptures. Ce sont les « architectones ». Ces éléments constituent le nouveau langage ou la matrice stylistique du nouvel espace perceptif qu'il doit construire.

Ce travail s'adresse donc aussi à l'architecture qui doit comme les autres arts effectuer sa mutation : « L'évolution ultérieure du Suprématisme, désormais architecturale, je la confie aux jeunes architectes dans le sens large du terme¹⁶ ». Avec les « Architectones », Malevitch intervient sur l'essence de l'architecture en créant sa nouvelle syntaxe fondamentale sous forme d'un jeu de

⁴⁵Jean Marie Pérouse de Montclos, *Architecture. Boullée. Essai sur l'art*, op. cit., p. 114.

⁴⁶Kazimir Malevitch, *Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, traduction de Jean Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, Écrits sur l'Art, Éditions L'Age de l'Homme, 1974, p. 49.

⁴⁷Kazimir Malevitch, *Le Suprématisme : 34 dessins*, traduction de Jean Claude Marcadé, Édition du Chêne, 1974, p. 84.

parallélépipèdes, tous uniformément blancs, flottants dans l'espace infini sans référence contextuelle ; certains sont verticaux, d'autres horizontaux. On note immédiatement que les parallélépipèdes assemblés en « Architectones » n'utilisent pas de règles de composition apparente comme la symétrie ou la répétition, mais semblent s'agglomérer de manière aléatoire autour d'une direction. Cette première lecture a de nombreuses conséquences sur notre recherche de germes de l'architecture contemporaine. La non-composition des « Architectones » qui débouche nécessairement sur la non-forme est significative du délaissement de la forme comme objectif final pour l'architecture. Abandon donc de la forme parfaite unique, mais aussi de la forme cherchant à traduire l'idée de totalité. Abandonner la forme, c'est renoncer aux figures et à l'esthétique, c'est donc renoncer aux modèles et à la prédétermination de l'architecture pour une architecture immanente du moment ou même de l'instant, une architecture instable et variable dans sa perception. Les « Architectones » ne semblent pas aboutis et peuvent en effet, engendrer une multitude de variations. Le projet architectural n'est plus la solution unique et géniale mais seulement une alternative, une possibilité. L'agglomération aléatoire en grappes d'éléments fragmentaires qui ne présentent pas de hiérarchie autre que la taille, se rapproche du seul modèle acceptable, c'est-à-dire celui de la nature. C'est effectivement cela le retour à l'essence des choses et des êtres. Un regard plus attentif nous montre que l'aléatoire toujours difficile à atteindre de manière artificielle est obtenu par fractalisation du parallélépipède initial, c'est-à-dire par l'utilisation de mathématiques ayant franchi, elles aussi, les limites de la géométrie euclidienne trop associée à l'idée de finalité. La fractalisation est le processus de fabrication des « Architectones » comme la synthèse chlorophyllienne est le code génétique de la formation des feuilles d'un arbre. L'objectif n'est plus la forme finale mais sa morphogénèse.

Les « Architectones » mesurent en réalité un peu plus d'un mètre, mais il est impossible de se rendre compte de leur échelle s'ils sont disposés dans un espace non référencé. Ils peuvent aussi bien faire songer à un grand building qu'à une statuette de bureau ou même qu'à une pince à cravate. La fractalisation leur donne en fait toutes les échelles, ce qui est très nouveau dans une discipline très attachée traditionnellement à l'idée d'échelle juste.

L'observation des « Architectones » nous montre assez vite qu'ils ne présentent pas de point de perception privilégié mais qu'au contraire, qu'ils s'offrent au regard depuis toutes les directions et qu'il est plaisant d'en faire le tour. Le rejet par Malevitch de la perspective de la Renaissance – privilégiant un seul point de vue et clôturant l'espace de représentation sur lui-même – ouvre sur la représentation et la perception axonométrique et donc à la multiplicité des points de vue. L'axonométrie explique, là où la perspective exprime. Elle donne à l'observateur l'impression de faire partie de l'objet alors que la perspective le rejette à l'extérieur de lui-même. On a longtemps cru que les peintres chinois du Moyen Âge, auteurs des fameux rouleaux de paysage, ne connaissaient pas la perspective et utilisaient l'axonométrie par défaut. Bien sûr, ils maîtrisaient les deux et n'utilisaient que l'axonométrie pour représenter le paysage habité car, dans la culture chinoise, le paysage est un milieu dont on fait partie alors que, dans la culture occidentale, le paysage est un spectacle que l'on observe depuis un point de vue extérieur.

Le point de départ des « Architectones » n'est pas 3D mais 2D, ce n'est pas le parallélépipède mais le carré. Les parallélépipèdes de la sculpture 3D ont donc été générés par le déplacement ou la trajectoire du carré. Ils sont l'enveloppe du mouvement de ces carrés et leurs différentes longueurs sont déterminées par des vitesses de déplacements différentes. Cette morphogénèse, encore une fois, explique à la fois l'impression évolutive et celle de flottement dans l'espace. Le message le plus important introduit par Malevitch dans l'architecture via l'art, est l'introduction du mouvement porteur de l'idée d'instabilité des choses, de transformation permanente, de flux surpassant l'espace. Le mouvement pour une architecture qui ne peut pas bouger et qui a été créée par les peuples sédentaires, n'est pas chose évidente et c'est sur ce paradoxe que l'architecture

contemporaine est à l'œuvre, ainsi que sur la plupart des notions et questions développées dans les paragraphes qui précèdent.

C'est sans doute l'architecte Zaha Hadid, Pritzker Price en 2004, qui utilisera le mieux cette leçon magistrale du mouvement en créant « l'espace mouvement » pour répondre à la condition dynamique de notre civilisation et s'investir dans l'espace imaginaire, potentiel, flottant et pluriel qui doit être le nôtre désormais. Elle transposera aussi la « matrice stylistique » de Malevitch en « model textuel », sorte de pré-écriture conceptuelle, préalable au projet. Elle a su enfin contextualiser les Architectones de Malevitch en tissant des relations entre les flux artificiels et les forces tectoniques naturelles. Concernant la question du mouvement en architecture, il est également impossible de ne pas évoquer l'architecte espagnol Enrique Miralles qui, à l'instar de Malevitch, construisit dans chacun de ses projets l'enveloppe du mouvement en « peignant les flux » selon sa propre expression et avec toute la plénitude catalane.

5. L'utopie de la verticalité

Plus identifié pour ses œuvres musicales, Iannis Xenakis a également été architecte actif et collaborateur de Le Corbusier pendant une douzaine d'années. C'est à la croisée de l'architecture et des mathématiques qu'il écrivit, pendant les années soixante, un texte décrivant une ville utopique en rupture avec les pratiques modernes : « la ville cosmique ». Cette rupture s'articule principalement contre le principe de décentralisation urbaine et contre « l'orthogonisme », désignant le principe d'orthogonalité comme instrument principal de la conception architecturale et urbaine tant dans les temps classiques que modernes. « La ville cosmique » répond à quatorze « propositions axiomatiques » provenant de l'analyse des problèmes urbains de l'époque. Pour Xenakis la ville utopique n'est pas un projet à réaliser mais une fiction modifiant les conditions de potentialité de l'architecture. Pour lutter contre la concentration urbaine jugée alors insupportable et étouffante, l'opinion publique, privilégiait la dispersion et la décentralisation des centres. Iannis Xenakis renversa alors la thèse de la décentralisation en considérant, d'une part qu'elle ne faisait que déplacer les problèmes tout en fabriquant des villes dortoirs et, d'autre part que « la centralisation favorise les expansions et les progrès de toute nature⁴⁸ ». C'est dans le dépassement de la contradiction concentration/pollution que la ville cosmique entre en utopie. Si la concentration devient une nécessité pour pouvoir continuer à engager le futur, il faut que l'architecture et la ville opèrent une réelle mutation dans leur théorie et leur pratique. C'est cette même mutation que formule plus tard Rem Koolhaas, théoricien de la métropole du xx^e siècle, dans son manifeste « New York Délire⁴⁹ » en développant le nouveau concept de « congestion », provoquée par l'hyperdensité et transformant complètement, à partir de la taille XXL, les règles et les valeurs de l'architecture.

Le principe de dépassement des contradictions et finalement de l'association des contraires pour produire une architecture plus ouverte et plus appropriable – dans laquelle le signifiant se détache du signifié qui revient alors à l'utilisateur – fait partie des mutations contemporaines majeures de l'architecture. « L'orthogonisme » qui est la tradition mentale de géométrisation et de planification a introduit une forte abstraction et un détachement de la réalité sensible dans le travail de l'architecte. Comme le dit Louis Marin analysant « la ville cosmique » :

⁴⁸Iannis Xenakis, « La ville cosmique », dans *L'urbanisme, utopies et réalités*, Françoise Choay, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 335-342.

⁴⁹Rem Koolhaas, *New York délire*, Édition du Chêne, 1978.

Le modelage du plan vertical en une surface gauche, tout en évitant les efforts de flexion au passage, rend sensible, dans la figure même, la spécificité de sa verticalité, signifie, en la produisant dans sa forme et sa structure, que la surface ainsi dressée n'est pas une troisième dimension abstraite simplement homomorphe au plan, troisième dimension d'une surface, reliée à elle et au sol ; elle signifie la tension d'une architecture volumétrique qui se libère du plan⁵⁰.

L'enjeu n'est pas mince, il s'agit d'entrevoir la possibilité que l'architecture puisse concevoir enfin directement dans l'espace en trois dimensions après de nombreux siècles, classiques ou modernes, passés à simplement extruder le plan en deux dimensions depuis le sol.

La deuxième proposition axiomatique voulue par Xenakis prônant l'indépendance totale de la construction par rapport à la surface du sol, permet d'en finir avec la tradition du parcellaire extrudant la ville et finalement en s'embarquant dans l'utopie de la ville cosmique qui est un autre monde. Cet axiome interroge la notion de lieu et sa mutation contemporaine qui est passée d'espace de stratification et d'enracinement à celui de potentialité d'expériences nouvelles pour construire son être. Plus encore, traiter « l'objet verticalité » comme un élément volumétrique nouveau dans l'architecture et dans la ville, c'est dépasser une des conditions humaines majeures que représente la gravité dont la verticalité et l'orthogonalité sont la manifestation. Le traitement de cette verticalité en une surface gauche, qui apporte une genèse sensible à l'espace intégrant le mouvement au détriment d'une optimisation rationnelle, fait songer au « pli » que Gilles Deleuze fait apparaître comme seule figure capable d'envelopper ou de retenir la complexité et la pluralité du monde contemporain. L'architecte américain Frank Gehry mettra en œuvre, plus près de nous, dans la plupart de ses œuvres, comme le Musée Guggenheim de Bilbao, le même pli baroque qui incarne aussi, à ses yeux, l'intimité primitive des plis des draps de sa mère blanchisseuse entre lesquels il se glissait enfant, plutôt qu'une géométrie froide et fermée.

Le rapprochement matériel avec le monde organique et naturel de la verticalité de la « ville cosmique » est bien présent dans ses illustrations et corrobore l'esprit archaïque de retour aux sources tout en projetant, en même temps, une évolutivité en mouvement. La « ville cosmique » semble donc être prémonitoire du paradoxe contemporain d'un présent permanent tendu entre néo-primitivisme et futurisme furtif, constituant une composante majeure de l'ubiquité contemporaine dont se nourrit son architecture.

D'autre part, la surface gauche de la verticalité cosmique semble esquisser les nouvelles relations que certaines architectures contemporaines vont nouer avec les nouvelles géométries non euclidiennes que sont les surfaces topologiques, jouant de la double courbure et favorisant les valeurs de connectivité et de fluidité d'un monde ouvert et en mouvement par opposition à celles, obsolètes, de délimitation et de cloisonnement d'un monde clos et sédentaire. Entre autres, les architectes hollandais du groupe UN STUDIO exploitent aujourd'hui les potentialités de la topologie en lieu et place de la topographie avec, par exemple, le Musée Mercedes à Stuttgart. Cette espace en surfaces continues, en mouvement sur lui-même, en perpétuel recherche de sa forme, semble provenir tout droit de « la ville cosmique ».

La sixième proposition axiomatique précise que « La répartition des collectivités », à l'intérieur de la ville cosmique, « devra constituer, au départ, un mélange statistiquement parfait » et que « le brassage devra être total et calculé stochastiquement par des bureaux spécialisés⁵¹ », c'est-à-dire de manière aléatoire. La septième proposition axiomatique préconise « l'architecture intérieure

⁵⁰Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 336.

⁵¹Iannis Xenakis, « La ville cosmique », dans *L'urbanisme, utopies et réalités*, Françoise Choay, *op. cit.*, p. 339.

de la Ville Cosmique devra s'orienter vers la conception de locaux interchangeables⁵² » avec un tropisme vers la notion de « nomadisme interne⁵³ ». Les notions d'aléatoire et de nomadisme sont devenues, à n'en pas douter de nouvelles valeurs de l'architecture contemporaine sous l'influence de l'accélération de la mobilité en prenant leur distance avec l'immobilisme que l'on retrouve dans la dénomination même « d'immeuble », conséquence directe du phénomène de sédentarisation.

C'est ce que Gilles Deleuze affirme en mettant en opposition « l'espace lisse et l'espace strié - l'espace nomade et l'espace sédentaire⁵⁴ », l'espace lisse de la périphérie, sans repère ni mesure et l'espace strié de la ville classique, quadrillé et hiérarchisé.

6. La ville spatiale de Yona Friedman

En pleine période moderne, Yona Friedman invente les « villes spatiales » en développement plutôt qu'en remplacement de la ville existante (notamment celle de Paris). Les villes spatiales s'installent dans des structures arachnéennes qui « enjambent » la ville ancienne, libérant ainsi le sol naturel pour les usages publics tels que circulations, parcs et services. Ces structures modulaires et stratifiées en nappes touchent le sol au minimum. Elles sont démontables et déplaçables, elles accueillent l'habitat sous forme d'abris individuels d'environ 20 m² posés sur la structure, eux-mêmes déplaçables et transformables à volonté par l'habitant. Ces « villes spatiales » accueillent aussi la production agricole, faisant ainsi disparaître le problème du ravitaillement des villes.

En édifiant des structures et des abris légers, démontables et déplaçables, cette alternative urbaine utopique introduit des notions toutes nouvelles – l'éphémère, l'instable, l'indéterminé et le nomade – s'opposant à la ville monumentale et sédentaire du XIX^e siècle. Toutes ces notions sont devenues des valeurs aussi fondamentales que quotidiennes du monde contemporain et de très nombreuses architectures traitent aujourd'hui de cette dialectique nomade/sédentaire en s'efforçant de dissoudre leur opposition pure et simple pour vivre leur ubiquité. On notera aussi dans cette utopie l'apparition de notions telles que « topographie artificielle » et de « paysage artificiel » qui concurrencent directement la « forme urbaine » et la forme tout court comme médium esthétique et architectural. Le paysage apparaît aujourd'hui comme une alternative à l'urbanisme et à l'architecture qui perdent leur signification, le paysage est une vue globale qui investit le bon et le mauvais, la multiplicité et le pluralisme et surtout l'idée de transformation permanente. C'est une valeur centrale de l'urbanisme contemporain rendu incapable de gérer le chaos urbain livré à lui-même en termes de forme et de typologie. L'évolution mésologique de la perception et l'expérience de l'espace sont déjà présentes chez Yona Friedman, contrairement aux unités d'habitation de Le Corbusier qui semblent conclure l'ère métaphysique des « grandes histoires ».

La « ville spatiale » permet, selon Friedman, une urbanisation par la hauteur, superposant par exemple, un centre civique sur une usine. Il imagine une stratification où l'habitat (logement, vie publique, amusement) serait en partie haute et les services (magasins, production) en partie basse, plus en contact avec la ville existante. L'inspiration de la tour manhattanienne, ville verticale en soi, que Friedman pratique est ici très perceptible. L'utopie dans ce cas, n'alimente pas

⁵²*Ibid.*, p. 339.

⁵³*Ibid.*, p. 339.

⁵⁴Gilles Deleuze et Felix Gattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 592.

directement, par ses rêves, l'architecture contemporaine, mais sert de relais pour révéler un phénomène urbain peu connu du monde architectural. En effet, lorsque Le Corbusier édifia « la ville radieuse », une quarantaine d'années auparavant, il ne connaissait pas Manhattan. La hauteur permettra aussi une autre stratification, celle des trois types d'activités humaines dans la ville : public, semi public et individuelle. Ainsi, également et à une plus petite échelle, la partie habitat pourra comporter un niveau supérieur isolé pour dormir et un niveau inférieur semi public pour manger et rencontrer ses voisins. Le niveau supérieur cloisonné sera discontinu et le niveau inférieur continu. Ce jeu pluriel continuité/discontinuité remplace l'univoque « plan libre » moderne qui finalement ne réussissait ni l'un ni l'autre. Dans sa partie continue, le plan atteint la fluidité dans laquelle l'habitant peut choisir son chemin et passer à un mode de déplacement de type flânerie, sensible et corporelle, sans repérage cartographique ou planaire. Ces « méandres » selon le terme de Walter Benjamin où s'opère la déambulation alimentent aujourd'hui les parcours d'une architecture contemporaine devenue dynamique. On retrouve parfaitement aujourd'hui l'ensemble des qualités de la ville spatiale, verticalisation, multiprogrammation, mobilité fonctionnelle, espace public, espace vert, fluidité et variété des parcours, par exemple, dans la structure concept « d'hyper building » produit par l'architecte hollandais Rem Koolhaas. Il ne s'agit pas d'une réalisation spécifique, mais à l'instar de la « ville spatiale », Rem Koolhaas propose un nouvel urbanisme pour la métropole, élaborée autour de principes, d'illustrations et de simulations.

Dans le projet spécifique « Paris spatial » qui est une application de la « ville spatiale », la proportion des pleins (installés dans la « structure tridimensionnelle contenante ») par rapport aux vides est d'environ 50 %. Ce postulat constitue une vraie révolution dans un monde moderne totalement empreint de rationalisation et d'optimisation. C'est aussi une révolution par rapport au monde classique qui précède, empreint de totalité et de synthèse dans lequel les architectes aménagent la totalité de l'espace disponible et cherchent à achever leur projet. L'idée de laisser une sorte de jachère dans le projet, un vide potentiel pour l'avenir, est nouvelle dans le monde occidental. Elle l'est moins dans la culture sino japonaise où l'équilibre indispensable entre le plein et le vide est la définition même du zen. La nécessité du vide est réapparue dans l'architecture contemporaine au titre de ses valeurs sensibles. L'idée de « ville climatisée » qui doit permettre de transformer le climat d'une ville nordique en climat méditerranéen et donc de créer des microclimats en opérant à l'aide d'une membrane mince, élastique et transparente enveloppant le quartier ou l'agglomération de la « ville cosmique », va laisser beaucoup de traces dans l'architecture contemporaine redevenue écologique et bioclimatique.

En regroupant, *in fine*, en dix principes, l'ensemble des expérimentations utopiques de « l'urbanisme spatial », Yona Friedman amène, à la fin des années cinquante, la nouvelle conviction que la fabrication de la ville à partir de plans, de types ou de modèles, n'est plus appropriée à une société évolutive, devenue presque exclusivement urbaine, pour des habitants de plus en plus mobiles. Cette ville nouvelle ne peut se construire qu'à partir de principes, de notions et valeurs qui constituent son code génétique se déclinant et se contextualisant, ici et là, avec la ville d'hier. Nous ne sommes donc plus du tout dans le principe de « la *tabula rasa* », en vigueur dans ces années-là, mais déjà dans le principe actuel de « ville sur la ville ». Plutôt que de chercher, en architecte démiurge, quelle ville nouvelle pourrait remplacer la ville existante, il s'agit plutôt de se demander, en architecte médiateur, que pourrait-on ajouter à la ville actuelle pour qu'elle soit plus satisfaisante pour ses habitants.

Enfin, Friedman affirme que toutes ses recherches n'ont été menées que dans le but de libérer la ville de la dictature de l'architecte et de l'urbaniste et de donner ainsi à ses habitants la possibilité de décider eux-mêmes de leur habitat et ce, autant de fois qu'ils le désirent au cours de leur existence, y compris en intervenant eux-mêmes dans ces transformations successives. Il y a là une

très grande distance entre « l'être humain standard » moderne et l'apparition de l'être tout court, acteur de son habitat. C'est la vision que vient de reprendre l'architecte chinois Wang Shu, dans son pays en rupture culturelle, à partir de cet argument en affirmant que construire son propre habitat est une capacité avec laquelle les gens sont nés et que, ce faisant, nous sommes tous en train de construire un style de vie qui nous distingue des autres. En Chine, l'auto-construction parasite est commune et elle est le lien entre tradition et modernité.

7. Manifeste pour une insurrection du sens

Roland Castro, militant politique français, s'est efforcé pendant toute sa carrière d'associer la dimension politique et citoyenne à l'architecture qu'il pratique et plus particulièrement à l'architecture urbaine. Il est ainsi connu pour avoir créé, dans les années quatre-vingt, une structure d'intervention et de réflexion sur les banlieues des grandes villes françaises qui sera à l'origine de la « mission banlieue 89 ». Cette mission apportera une première alternative au projet de ville et à la posture de l'architecte urbaniste conceptuel et démiurge héritée de la période moderne. Il est le créateur d'un club, « la fabrique », préconisant la concomitance du penser et du faire et prédisant la venue de « l'intellectuel fabricant ». Il lance enfin « le mouvement de l'utopie concrète : MVC. », prenant au sérieux, comme il le dit, « l'idée qu'il y a de l'autre », avec l'ambition d'ouvrir un espace mental du souhaitable pour fabriquer des projets de la ville et de l'urbain en France, en Europe et dans le monde. Dans un ouvrage consécutif à la création du MVC, il revendique l'idée et la nécessité de l'utopie concrète pour sortir du corset mental du libéralisme où, comme il le dit : « L'idée de projet est devenue obscène, ridicule, à la limite de l'exclusion du champ politique. J'affirme pourtant qu'il n'y a pas d'autre voie que de regarder cette situation dans les yeux et de risquer l'audace d'imaginer, de proposer un autre espace : un espace utopique, indispensable, du rêve et du concret à la fois⁵⁵ ». Le MVC servit de programme pour la candidature de Roland Castro aux élections présidentielles de 2007, restée sans suite faute de parrainages suffisants.

Pour Castro, l'utopie concrète c'est redéfinir « l'en-commun » et l'appartenance entre l'espace non-marchand et celui du marché. Plutôt que de projeter les objets résultant de l'utopie urbaine (ville nulle part, phalanstère enchanté, habitations idéales), Roland Castro s'attache à formuler et à mettre en œuvre les codes génétiques pour restaurer le lien social et le bonheur d'habiter dans la ville du libéralisme : la dignité, l'appartenance, le vivre ensemble. Via les dystopies guerrières catastrophiques de la première moitié du xx^e siècle, les mots utopie et utopique ont perdu l'aura qui les accompagnait jadis. C'est ce qui pousse Roland Castro à dire que « la seule idée qui ne paraisse pas utopique, c'est celle de l'utopie concrète⁵⁶ ». Il faut explorer et exploiter l'oxymore du couple utopie/concrète, qui constitue une saisie nouvelle de l'ambivalence originelle de l'utopie déjà énoncée. Il faut même transformer cette ambivalence en concomitance, ce qui est pourtant exclu par définition. Dépasser l'ambivalence de l'utopie constitue une attitude utopique en soi. Elle consiste en l'idée qu'on se fait de soi et que le quartier renvoie.

L'embellissement, la beauté, la poésie, l'amour ne sont pas des suppléments d'âme à l'univers rationaliste et marchand, mais ils sont la manifestation de la dignité de chacun, l'exaltation du sentiment d'appartenance du citoyen à une communauté. Ils sont la représentation du vivre ensemble. Les cités jardins des xix^e et xx^e siècles ont été ainsi construites « philosophiquement » et constituent de très bons exemples d'utopie concrète où l'idée de vivre ensemble s'est avérée

⁵⁵Roland Castro, *J'affirme : manifeste pour une insurrection du sens*, Éditions Sens & Tonka, 2005, p. 31-32.

⁵⁶*Ibid.*, p. 57.

plus forte que les inerties économiques. Ce faisant, d'une part, l'utopie a besoin d'un territoire spécifique pour devenir concrète et, d'autre part, l'utopie concrète devient légitime comme alternative pour se réveiller du cauchemar urbain que fabrique ce monde.

La dimension utopique contenue dans le livre « Manifeste pour une insurrection du sens » consiste, non pas à changer la réalité notamment autour des trois angoisses lourdes et inhibantes, qui sont, selon Castro, le chômage, le trou de la sécu et la retraite. Elle consiste à reformuler cette trilogie comptable désespérante pour en déplacer le sens et les valeurs en élisant respectivement : l'activité plutôt que le travail, l'idée de vivre plutôt que de survivre, le temps de vivre et d'agir plutôt que la retraite. La démarche consiste donc à ré-enchanter et pour cela : « Il faut allier le pessimisme de la raison à l'optimisme de la volonté⁵⁷ » ou le pessimisme de l'intelligence et l'optimisme de la réalité. L'ensemble de la démarche de Roland Castro porte sur le fait d'agir en priorité non pas sur la réalité objective, qui n'existe pas, mais sur la réalité subjective c'est-à-dire la perception de cette réalité par tout un chacun. Agir sur le ressenti et l'affect, c'est-à-dire l'invisible plutôt que le visible. Même s'il n'est pas le seul à orienter la fabrication de l'espace architectural et urbain dans ce sens. Ce point de vue va conduire l'ensemble de l'architecture contemporaine vers la recherche de l'effet et de l'immédiateté des choses telles qu'elles paraissent.

Juste après le Mouvement moderne, Roland Castro a introduit une alternative au projet associant le penser et le faire, le savoir et l'expérimentation, l'architecte et le citoyen, mais aussi se combinant dans une multitude de rapports binaires avec le politique, l'économique et le social. La multiplication des acteurs change radicalement les conditions du projet et donc déplace complètement les objets, les notions et les valeurs de l'architecture. La démarche aléatoire, itérative, de proche en proche, prend la place de la synthèse. Le citoyen et le quotidien s'instaurent à la place de la signification et du symbole. L'absence de visée orientée sur un passé sacré ou un futur idéal de-cristallise le projet et l'ouvre sur le présent dans l'idée d'un paysage en transformation perpétuelle. Bref nous sommes déjà dans le monde contemporain.

8. Objets entremêlés et discussion

Après ce parcours, la rencontre et l'investigation des espaces utopiques élus par le hasard du feuilletage, de l'instinct, du souvenir, du proche en proche, de l'échange entre utopistes, qu'avons-nous rencontré et recueilli en termes de graines, de traces, d'objets, de questions, de notions, de valeurs qui nous étaient déjà familiers dans notre contemporanéité ? Ces utopies de rencontre, une fois identifiées, ont été, on l'a vu, investies dans leurs failles interprétatives « d'indéfinition » et de disjonction. On a rencontré pêle-mêle : la dialectique entre la répétition et la différence, l'association des contraires, la relation d'ambiguïté entre les tensions, la perception phénoménologique, l'harmonie avec la nature fondant la notion de milieu, la dialectique visuel/conceptuel reconfigurant le rapport sujet/objet, l'émergence de la morphogenèse au détriment de la morphologie, l'affaiblissement des notions d'ordre, de hiérarchie, l'architecture à vivre plutôt que l'architecture à voir, l'apparition du mouvement avec ses valeurs d'instabilité et de flottement, la concentration et la densité, le dépassement de la géométrie euclidienne avec l'apparition de l'espace courbe et du pli, l'ubiquité nomade/sédentaire, l'avènement du paysage comme nouvelle structure urbaine, le flou et l'indéterminé, l'auto-organisation, la puissance de l'effet, l'élargissement du cercle des domaines acteurs de l'urbain.

La quête des germes de parenté de l'architecture à travers les muses utopiques que notre route a rencontrées au fil de l'histoire s'avère fructueuse. Le fait d'en restituer une suite de souvenirs

⁵⁷Antonio Gramsci, *Les cahiers de prison*, paragraphe : guerre de mouvement, guerre de position.

comme mémoire constitue une sorte de galerie des influences utopiques les mettant en visibilité diachronique et même anachronique, un peu comme dans un musée où le sphinx regarderait une statue équestre de Louis XIV ou un buste du général de Gaulle. En retour, l'ordre calendaire de notre parcours, depuis le voyage préalable et initiatique des premières utopies révèle en quelque sorte l'entremêlement complexe dans lequel s'effectuent les apports utopiques dans la fabrication contemporaine. La lecture herméneutique rétroactive exploitant la « valeur d'actualité » transforme les utopies rencontrées et brouille les tentatives d'organisations thématiques et historiques qui en avaient été faites, donnant l'impression de traverser les espaces utopiques sans plus les ne repérer ni les délimiter, mais avec comme seul guide de savoir ce qu'on cherche, c'est à dire les valeurs de l'architecture contemporaine. Alors, effectivement, les apports utopiques semblent, en première lecture, rebondir aux quatre coins de l'histoire et mettre à mal l'écoulement laminaire du temps.

Parmi les valeurs vectorielles d'architecture contemporaine qui suivent un temps linéaire, un phénomène apparaît dans toutefois progressif, c'est le passage indéniable des caractères de « sédentarité » : totalité, dogmes, ordres, formes archétypales, pureté et unicité, aux caractères de « nomadité » : instabilité, pluralité, complexité et mouvement. On peut noter que ce mouvement fut inverse dans la réalité des strates historiques du bas Moyen Âge et de l'Antiquité, avec un passage du nomadisme à la sédentarité. Ce temps linéaire d'évolution pourrait peut-être, entre réalité et utopie, devenir cyclique. La tension actuelle entre « local et global », entre racines culturelles et expériences nouvelles témoigne, en tous cas parfaitement, d'un objet dont l'architecture se saisit à nouveau.

L'émergence de la perception sensible et phénoménologique du sujet, si elle apparaît très tôt (dès Utopia), elle traverse ensuite les périodes prémodernes et modernes en net déficit pour redevenir une forte composante actuelle du bien-être et du désir, alors que la recherche de l'essence de notre rapport au corps conduit à une forme de néo-primitivisme assumée par l'architecture. Le mode utopique semble fonctionner directement sur un temps aléatoire et discontinu, peu en phase avec le temps historique, mais plutôt lié au niveau d'abstraction culturelle concomitant.

L'évolution des outils graphiques de la perception, directement impliqués, suit celle de la lecture sensible en marquant toutefois certaines difficultés à quitter le visible de la forme pour l'invisible de l'atmosphère de façon à pouvoir accompagner la valeur de l'expérience physique. C'est, dans le domaine de l'utopie impressionniste, non abordée ici, que l'on est peut-être allé le plus loin. La dualité « forme + signification »/« atmosphère + matière » correspond à une dualité fondamentale de l'être qui privilégie, selon les cas, l'une ou l'autre de ces composantes, fonctionnant ainsi sur un mode temporel aléatoire. Il en va de même d'autres dualités rencontrées dans l'exposé comme visuel/conceptuel, figuratif/abstrait. Dans ce cas, la temporalité utopique entre souvent en rupture avec celle du réel.

Ainsi, l'utopie semble avoir pressenti le passage du monde occidental, d'un rapport à la nature rationnel de domination issu des « Lumières » à un rapport sensible de bienveillance dès la montée en puissance de l'approche scientifique de la nature qui peut se ressentir comme une résonance du rapport pastoral du moyen âge. Ce rythme sinusoïdal du rapport occidental à la nature semble d'ailleurs opérer à contre temps avec celui du monde oriental, ce qui explique les influences réciproques, orient/occident, sur les questions comme, par exemple la modernisation japonaise de l'ère Meiji et l'influence zen occidentale actuelle. Le rapport naturel/artificiel qui s'en suit s'investit dans le chemin qui va de l'un à l'autre dans une reconfiguration de la notion de paysage qui devient la manifestation visible du rapport « œcoumenal ». On peut observer que la distinction entre le paysage existentiel et le territoire matériel - pour redéfinir l'environnement qui semble sous-jacent dans l'utopie de la « verticalité » et celle de la « ville spatiale » - existait déjà chez les grecs sous le double vocable de « *Chôra* » et « *Topos* ». La temporalité semble alors

cyclique en phase avec la réalité hellénique si on se réfère à Aristote, puis ensuite à contre temps pendant l'accomplissement des « Lumières ».

Enfin, l'ambiguïté au sein des tensions apparaît comme un élément constant et permanent quelle que soit l'époque d'apparition de l'utopie. « L'ambiguïté est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt. [...] Cet arrêt est utopie⁵⁸ » précise Walter Benjamin évoquant l'ambiguïté fantasmagorique des galeries vitrées des passages de Paris. L'ambiguïté est une caractéristique propre à l'utopie ; d'autant que la représentation des imaginaires utopiques a la particularité d'être fragmentaire par rapport à une totalité idéale promise. La temporalité de l'ambiguïté utopique semble ainsi tendre asymptotiquement vers la réalité contemporaine.

Linéaire, cyclique ou même aléatoire, le régime temporel de l'utopie et de sa matérialisation architecturale échappe à l'analyse rationnelle, comme l'utopie elle-même, et l'entremêlement utopique des objets architecturaux est à l'œuvre dans un entremêlement des temps inextricable. En fait, la mémoire utopique de la fabrication de l'architecture contemporaine n'opère pas dans un temps chronologique ou historique mais plutôt dans une recomposition anachronique du temps, fruit de l'inconscient et du souvenir freudiens qui n'est ni plus ni moins que le « montage de temps hétérogènes » énoncé par Didi-Huberman. C'est sans doute aussi ce temps qu'évoquait Walter Benjamin en disant que le passé est non pas un point fixe qu'on peut espérer approcher mais une construction à édifier dans laquelle « l'image dialectique est ce en quoi l'autrefois rencontre le maintenant dans un éclair, pour former une constellation⁵⁹ » qui permet d'y naviguer.

Bien sûr, certains objets fondateurs d'une pensée architecturale contemporaine ne sont pas présents (ou de manière trop solitaire notamment sur les questions, du vide, de l'éphémère, de l'information et de la fiction), mais le voyage rétroactif à travers les utopies pourrait utilement se prolonger et visiter, entre autres, Fun Palace, Instant City ou New Babylone. Entre le lieu qui n'est nulle part et le lieu parfait, entre le nouveau monde et l'ancien monde, entre la poésie et la rationalité, l'utopie de Thomas More laisse un interstice qui ressemble fort à celui du monde contemporain. Est-ce vraiment un interstice aux bords irréconciliables ? L'utopie, son mode de pensée, serait-il justement la seule connexion possible dans l'univers des dualités humaines ? Une connexion passagère qui s'évapore dès l'éveil à la réalité et donc complètement vaine, ou bien qui, comme les rêves de l'inconscient et du subconscient, laissent des traces qui tracent des alternatives pour « faire autrement » ? L'utopie projette des fragments aléatoires du réel qu'elle sublime et radicalise, dans un espace de la pensée intervalle, entre sensible et intelligible, entre l'intérieur et l'extérieur des choses, entre le « micro » et le « macro » de la perception, entre le brin d'herbe et le paysage.

Le principe actif de l'utopie consiste à sortir du domaine de la raison notamment en brouillant les dialectiques binaires, vérité/mensonge, possible/impossible, totalité/fragmentation. Ce sont sans doute la complexité, l'ambiguïté, la pluralité, la transdisciplinarité, l'incomplétude des propositions qui suspendent la sédimentation d'une perception et d'une signification unique et stable. Ces caractéristiques construisent ensemble une insuffisance de la définition mettant inmanquablement en œuvre l'imagination. Les espaces utopiques s'imaginent en permanence différemment dans le temps, y compris par une même personne au cours de sa vie. Ainsi, l'espace architectural n'est plus devant nous se livrant à notre observation en tant que géométrie et forme. Il est autour de nous et nous participons aux atmosphères qu'il offre potentiellement avec les objets matériels qu'il contient et que nous imaginons en permanence. À la question : quelles

⁵⁸Walter Benjamin, *L'exposé de 1935*, Paris, Éditions Allia, 1989, p. 56.

⁵⁹Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, Paris, Édition Cerf, 2006, p. 479.

matérialisations ont apportées 500 ans d'utopies à l'état actuel de l'architecture, prise non plus comme une suite de styles, mais comme un continuum en transformation ? La réponse réside précisément dans cet entrelacement instable et ambivalent de notions, de valeurs et de questions qui constitue la base génétique de notre espace architectural. Il est assez tentant à ce stade d'associer cette « réforme de pensée⁶⁰ », initiée par les espaces utopiques, privilégiant le fait de « relier » à celui de « séparer », à la « pensée complexe » définie par Edgar Morin. La fluidité de la « reliance » participe de la de-sédentarisation et de la perte des limites de la pensée architecturale contemporaine.

Pour la ville et l'architecture, il apparaît que l'utopie ne sert pas de modèle mais matérialise sous forme d'heuristique et d'outil cognitif. Comme le disait Ernst Bloch, l'utopie doit être non déterministe et ouverte à la créativité individuelle. Dans ce cas, aussi improbable qu'intemporelle, elle offre éventuellement une pensée biaisée et alternative entre les fixations des disciplines créatives, entre rationalisme et esthétisme, entre archaïsme et futurisme. L'utopie, dans sa posture du dépassement et du faire autrement est en fait l'essence de l'homme et sa matérialisation, l'énigme de l'aventure humaine. Comme l'art ou l'architecture, l'utopie n'est pas directement utile, mais indirectement indispensable.

9. Et après ?

La réponse de Louis Marin à la question de l'utopie devant le temps est claire : « L'utopie n'est pas demain, dans le temps. Elle est nulle part, ni demain, ni jadis⁶¹ » L'utopie échappe au temps en même temps qu'à l'espace. Elle échappe au temps linéaire ou cyclique de l'intelligible, mais s'entortille dans les entrelacs du temps aléatoire et discontinue des sentiments et du désir. L'utopie « ne relève pas de l'espoir [...] car l'espoir s'assure du futur par la stratégie rationnelle du projet ». L'utopie relève de l'espérance, c'est-à-dire de la surprise devant le futur qui s'indique dans le présent même. L'utopie est la tentative de lire et de constituer en texte les traces ou les signes du futur dans les choses que nous rencontrons, auxquelles nous nous heurtons. Elle est là, latente, poussée de ce qui est en train de passer, de se dire et, en se disant, de faire advenir le nouveau, l'autre inattendu, dans le flux de sa parole⁶² ». L'espoir est de dimension humaine, relatif à son existence matérielle émotionnelle, intellectuelle. L'espoir est une spéculation par rapport à l'immanence du réel. Il fluctue et évolue avec lui, il est une stratégie du possible, il est le moteur principal du projet, et notamment du projet d'architecture. L'espérance est transcendante, c'est une relation avec des forces qui nous dépassent. L'espérance est indéfectible, elle est une croyance, une croyance dans le dépassement de l'impossible, une croyance dans la chance et le destin. On a vu comment l'espérance dans sa dimension transcendante a porté les utopies des temps classiques et religieux. On a vu aussi, pendant les périodes révolutionnaires, cette espérance s'appliquer à l'immanence du réel et parfois se transformer en simple espoir puis en espoir déçu, comme dans le cas de l'utopie communiste. C'est à nouveau l'espoir qui a animé les urbanistes modernes de la « ville radieuse », avec force fonctionnalisme et abstraction. Cet espoir collectif dans la terre promise de la ville idéale jamais atteint, voire devenu parfois dramatique, s'est définitivement éteint pour chacun et a ouvert une sorte de nouvelle croyance – païenne cette fois –

⁶⁰Edgar Morin, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue internationale de systémique*, vol. 9, n° 2, 1995, p. 105-122.

⁶¹Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit. , p. 344.

⁶²*Ibid.*, p. 345.

dans la bienveillante contingence de « ce qui arrive⁶³». Cette nouvelle espérance d'une nouvelle transcendance, indifférente aux situations et aux péripéties de l'ère contemporaine, constitue sans doute la plus grande utopie ou génère les plus grandes utopies actuelles et à venir qui permettent de surmonter la plus grande dégradation des conditions humaines jamais rencontrée, qu'elles soient climatiques, énergétiques, alimentaires, écologiques ou sociales et conjuguées à la sur-anthropisation de la planète.

Ainsi, on pourrait penser que tant de connivences rencontrées entre les apports utopiques et l'architecture contemporaine auraient pu avoir comme conclusion que l'utopie par les objets, valeurs et notions qu'elle a initié de façon prémonitoire auraient pu finir par se confondre avec la réalité actuelle et, devenue inutile, disparaître. Il n'en est rien. L'espérance dans la contingence de « ce qui arrive » et la nouvelle transcendance du réel sous-jacente souhaitent une longue vie à l'utopie qui va continuer à marcher à côté de la réalité en faisant le dessein d'un présent « autre » dans une ontologie du désir et du devenir. La prise en compte d'autres composantes de la réalité comme celle qu'énumère la « Société des normes » de Foucault ou comme les nombreux avatars de la société de l'information, faisant passer au premier plan le pouvoir économique et le pragmatisme technocratique qui s'en suit, peuvent remettre en cause le portrait du monde et de l'architecture contemporaine que la présente rétrospective utopique nous a permis d'approcher. Ce portrait à peine esquissé peut alors nous apparaître comme une pure vue de l'esprit, une pure illusion... une pure utopie mais cette pure utopie, le cas échéant, est celle qui s'enseigne aujourd'hui dans les écoles d'architecture avec, toutefois, l'opportunité de pouvoir ré-enchanter ce monde. Est-ce l'enchaînement des dépassements utopiques qui structure la dramaturgie de l'épanouissement de l'homme et donc de l'architecture qui en fabrique les supports, les espaces et les ambiances ? L'objectif reste encore une fois la connaissance et la reconnaissance du monde contemporain pour tenter non pas de le diriger avec de nouvelles « Lumières » mais d'infléchir simplement certaines de ses trajectoires peu désirables.

⁶³Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Galilée, 2002.