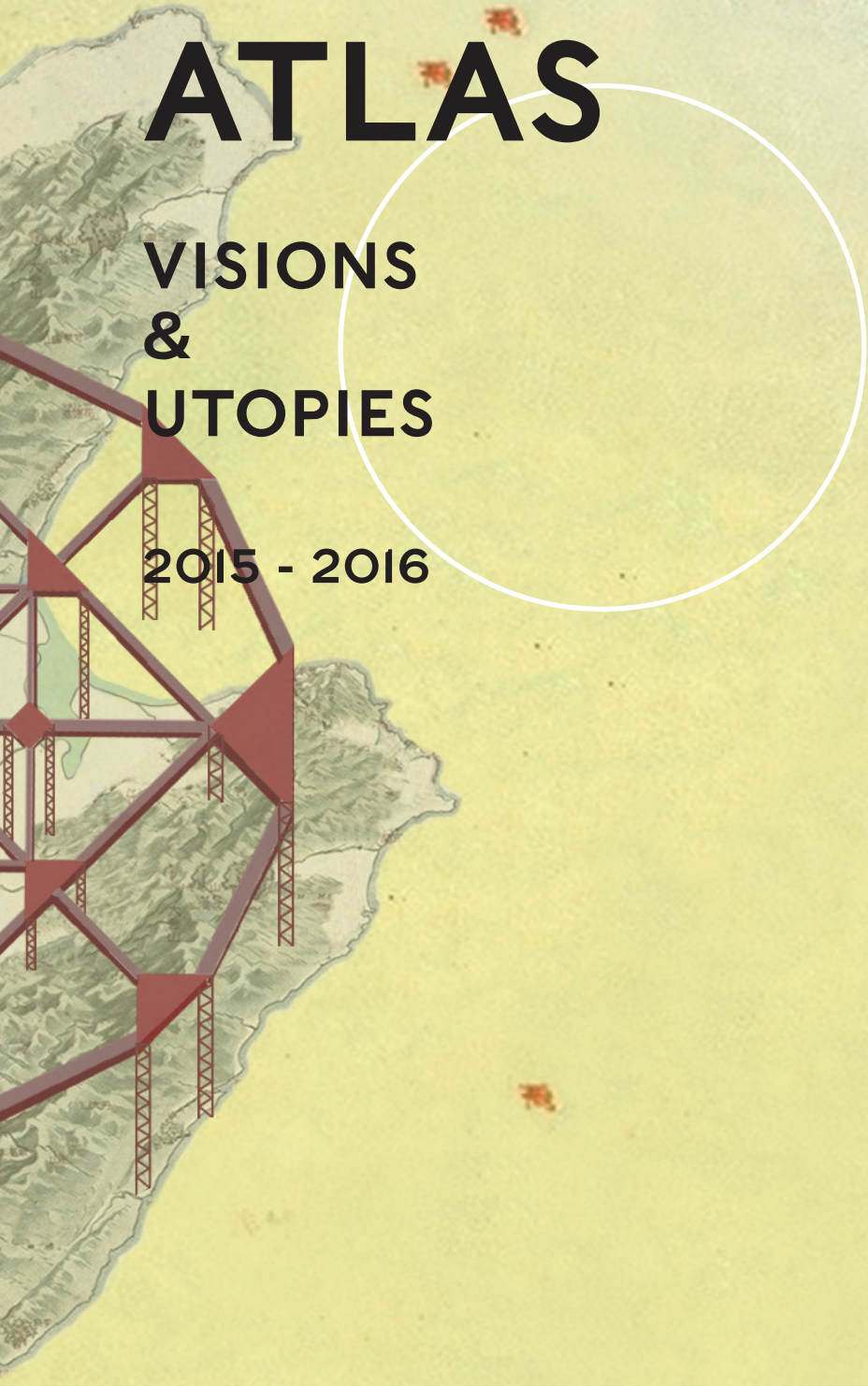
ATLAS

VISIONS & UTOPIES

2015 - 2016



LAUSANNE
EPFL
LAPIS

GRADING FOR FUEL STORAGE AREA
ANTIAIRCRAFT SITE
VIBRATION WALL / OTH
RUNWAY (10,000) FT
CONVERSION PLANT
CONVERSION PLANT
FIRST ENCLOSURE / DE-IONISATION GRID
CONVERSION PLANT

ATLAS

VISIONS & UTOPIES

NICOLA BRAGHIERI
GIOVANNI GALLI

SIBYLLE KÖSSLER
LAURENT CHASSOT
PATRICK GIROMINI
OLIVIER MEYSTRE

EPFL - ENAC - LAPIS

L'ESPACE DU DÉSIR

L'ARCHITECTURE FACE AUX DIFFÉRENTS VISAGES DE L'UTOPIE

GIOVANNI GALLI

« La vraie vie est ailleurs »

Arthur Rimbaud

Quelle est la différence entre l'utopie et un village du Club Med ? Si étrange que puisse paraître la question, celle-ci n'est cependant pas si absurde. Il y a, entre les deux, beaucoup plus de similarités que l'on puisse croire au premier abord : géographiquement, ils sont tous les deux localisés dans un environnement exotique (généralement sur la mer) et séparés du reste du monde par des barrières physiques. À l'intérieur, on y conduit une vie de type communautaire : on se tutoie, il n'y a pas de classes sociales, les vêtements sont tous égaux, la monnaie ne circule pas, on ne travaille pas (ou du moins, ça peut arriver dans les utopies les plus fantastiquement audacieuses). Il y a aussi des gardiens qui ont les pleins pouvoirs, mais qui sont entièrement voués au bien-être des habitants. On y jouit (selon

certaines) d'une grande liberté sexuelle[1]. Ce n'est pas étonnant, après tout ce qu'on vient d'énumérer, de découvrir que l'un des fondateurs du Club, Gilbert Trigano, ex-membre du Parti Communiste pendant la Résistance, eût à déclarer qu'il avait cherché avec son entreprise «à concilier le monde capitaliste et l'utopie[2]» .

La seule vraie et grande différence entre l'utopie et le Club Med est relative à la question de durée. Chaque village du Club est une utopie à échéance : après quinze ou trente jours de vie de rêve (apparemment tel) on retourne vivre sa propre vie dans le monde réel.

Ce parallèle un peu insolite nous suggère déjà quelques réflexions sur le thème de l'utopie : si l'idée abstraite d'une vie libre de tout soucis, munie en abondance de ce qu'on pourrait nommer les «besoins primaires» - de quoi manger, dormir, s'accoupler - est un rêve partagé par tout le monde, sa concrétisation immédiate sous forme de la permanence à jamais dans un village du Club Med, où l'on doit demeurer heureux de façon programmatique pour le reste de sa vie, risque de se transformer en cauchemar. Nous parlerons de cela plus bas ; passons à autre chose pour le moment.

Quelle est l'architecture des villages Med ? En réalité il n'y a pas *une* architecture Med à proprement parler ; que ce soit au niveau morphologique, typologique ou stylistique on trouvera de très grandes différences entre les villages. Les formes peuvent varier selon les lieux, les opportunités et l'époque de construction ; du village de cabanes pseudo-rustiques à l'hôtel cinq étoiles en béton armé. En effet, dans le premier village, à Alcúdia aux Baléares, il n'y avait que des tentes en toile. Il n'y a, paraît-il, aucune caractérisation architecturale *nécessaire*. Là aussi le parallèle pourrait se révéler instructif: *dans la réalité des faits*, l'architecture paraît ne revêtir aucun rôle central dans une partie qui se jouerait plutôt sur le plan social, d'ingénierie - pour ainsi dire - des rapports interpersonnels.

L'utopie, apparemment, aurait très peu à voir avec l'architecture. Et pourtant, ici on essayera de démontrer comment le contraire est vrai : car même si l'utopie n'a pas besoin d'architecture, cette dernière a un besoin d'utopie beaucoup plus grand que l'on puisse penser, qui va bien au-delà des divers projets utopiques qui constellent l'histoire de l'architecture: de Dinocrate à Le Corbusier et encore jusqu'à nos jours. L'idée d'utopie joue un rôle beaucoup plus important et à un niveau plus profond qui arrive à toucher la définition ontologique de l'architecture même. Que les objets d'architecture sont, en soi et tout-court, des utopies: c'est ce qu'on voudrait démontrer. Mais, pour atteindre cela, il faudra essayer de déchiffrer plus profondément le concept d'utopie, qui pour sa nature et plusieurs aspects se présente comme une énigme. C'est justement cette nature qui nous permettra de préciser les interprétations plus courantes, mais aussi assez schématiques, pour en trouver une plus subtile afin de les inclure sans les annuler, et par la même occasion d'en renverser le sens profond.

La chute

Le sentiment d'une extranéité par rapport à la nature est profondément humain et vieux comme le temps. Pour l'homme primitif, et pour l'homme moderne qui en répète l'expérience chaque fois qu'il s'éloigne de l'espace anthropique, la nature est un ennemi, qu'il faut maîtriser avec des *artifices* (étymologiquement, le mot «artificiel» s'oppose au mot «naturel»). Ce sentiment a été la source primordiale d'une grande quantité de mythes, certainement de ceux qu'on pourrait regrouper sous le nom de «la chute» : l'une des idées les plus antiques qui concernent le rapport de l'homme avec le monde extérieur est celle d'une chute d'une condition idéale précédente

1 La littérature utopique n'est presque jamais indifférente à la question de la sexualité et à la manière dont on se positionne à l'égard des extrémités, tout en négligeant ce qu'on appelle communément le « juste milieu » : soit il est en vigueur une stricte monogamie, avec toute sorte de châtiments pour les adultères, soit il est toléré, sinon encouragé, une grande liberté, jusqu'au cas extrême d'une abolition de la famille et de la mise en commun des femmes et des enfants. « Toute véritable utopie passe par une utopie de la sexualité. Deux raisons à cela : elle doit maîtriser la passion individuelle, dangereuse pour l'ordre général qu'elle se propose d'établir ; elle doit veiller à organiser sa propre pérennité. En effet, la plupart des utopies dignes de ce nom s'occupent, parfois avec beaucoup de vigueur, des rapports entre les sexes ». Leonid Heller, « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité ». Dans: Revue des études slaves, Tome64, fascicule 4, 1992. p. 583.

2 Catherine Durand, « Club Med : les dessous d'une utopie », psychologies.com, Groupe Lagardère, octobre 2000 (consulté le 14 juillet 2012). Nous trouvons des réflexions semblables en accédant au site officiel du Club Med, dont la première phrase est : « Le Club Med est avant tout une extraordinaire utopie, née de la volonté de deux hommes : Gilbert Trigano et Gérard Blitz. » http://www.clubmed-corporate.com/, (consulté le 14 juillet 2012).

où l'homme vivait en parfaite harmonie avec la nature. C'est une idée qu'on peut retrouver dans les mythes de chaque civilisation: celui du Paradis Terrestre de la tradition judéo-chrétienne, celui de l'Âge d'or grecque raconté par Hésiode, et ceux de toutes civilisations et sociétés primitives du monde; des mythes étrusques et phéniciens aux zoroastriens, jusqu'aux contes des indiens d'Amérique[3]. La présence de cette idée aux quatre coins du monde autorise à parler non pas d'influence entre une culture et l'autre, mais d'expression mythique d'une exigence anthropologique.

Dans ces mythes, le sentiment d'extranéité se transfigure souvent en celui de culpabilité et devient la substance même de la religion : la présence sur la terre est conséquence d'une faute originaire qu'il faut expier avant de se réconcilier avec Dieu après la mort. Mais il y a des fois où la réconciliation, non pas avec Dieu mais avec la nature, se produit sur la terre. On fabrique alors, en dehors de la pensée religieuse, des fantasmagories sur une nature bienfaisante, produites surtout par l'imagination médiévale : celle du royaume du prêtre Jean, où celle plus célèbre du Pays de Cocagne, magistralement représentée par Pieter Brueghel l'Ancien au XVI[ème] siècle. Dans sa représentation, des hommes allongés ou assis, les instruments de travail abandonnés par terre, attendent bouche bée que la nourriture leur tombe littéralement sur le dos. Tout autour, la nature «s'offre» spontanément aux humains: un poulet se couche déjà rôti dans une assiette, un œuf à la coque se propose avec une petite cuillère, un cochon en liberté court avec le couteau qui le hachera déjà planté dans le dos, une sorte de cactus avec les feuilles en miches de pain pousse du terrain[4] .

C'est, à proprement parler, des fantaisies, des rêves du rattachement de l'homme

3 Cf. Arthur O. Lovejoy et George Boas, Primitivism and Related Ideas in Antiquity (1935), Octagon Books, New York 1980, pages 23-102. Voir aussi : T.W. Doane, Bible Myths and their Parallels in Other Religions, New York 1882.

4 Quoique typiquement médiévales, ce genre de fables sont représentées tout au long de l'histoire de l'humanité, surtout en temps de famine : « Oh, vignes de cigarettes et d'œufs au jambon et germes de pain poussent de la terre. Où les sources en lignes blanches giclent bibine jusqu'à vos genoux et il y a beaucoup à faire [...] Toutes les gonzesses sont belles et dodues et quand Slim voit des crotales il dit: 'Allez-y je m'inquiète pas' ». The Sweet Potato Mountains (« Les montagnes de patate douce », 1930), dans : Hal Rammel, Nowhere in America : The Big Rock Candy Mountain and Other Comic Utopias, University of Illinois Press, Champaign 1990. Traduit par l'auteur.

Pieter Brueghel l'Ancien, Le Pays de Cocagne, 1567. Huile sur bois de chêne, 52 x 78 cm

à la nature, le rétablissement d'une condition matérielle idéale qui garantit sans peine l'acquittement des besoins physiologiques fondamentaux: manger, dormir et, on peut supposer, faire l'amour (même si Brueghel n'arrive pas jusque-là). Toutes fantastiques qu'elles soient, elles ne sont pas moins l'expression d'un besoin ancestral, d'un désir qui est surtout spirituel: d'effacement d'une faute originaire qui est surtout celle d'être des hommes, d'un retour à une condition presque animale sinon végétale (par définition dénuée de fautes), de libération du poids de choisir entre le bien et le mal.

Chaque fois qu'on pense que ce désir peut être exaucé - au moins théoriquement et par degrés -, non pas par magie ou par intervention divine, mais grâce à l'esprit et au travail humain, c'est là qu'on peut parler proprement d'utopie. Utopie ne signifie ni accepter son destin ni le sublimer à travers la religion, mais le construire sur terre à travers raison et volonté: par elle, dit Jean Servier «l'homme cherche à combler le vide entre un Paradis Perdu et une Terre Promise »[5] .

La pensée utopique serait donc l'expression et la conséquence d'un désir existentiel, qui pourtant se définit en négatif: pour utiliser une expression sartrienne, l'utopie est l'expression d'un «manque d'être»[6] , appelée pour toujours à remplir un vide qui fait partie de la définition existentielle d'être humain[7] .

L'invention d'un mot

On sait que le mot « Utopie » vient de l'invention de Thomas More, un humaniste anglais qui vécût à cheval sur le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle. Il écrit en 1516 un œuvre intitulée *« Un petit livre vraiment d'or, pas moins bénéfique que amusant, sur le meilleur état de la chose publique, et de l'île nouvelle d'Utopie »*[8] . Le livre, un dialogue entre l'auteur et un voyageur à la suite

5 Jean Servier, L'utopie, Presses Universitaires de France, Paris 1979, p. 123.

6 « Le désir est manque d'être, il est hanté en son être le plus intime par l'être dont il est désir. Ainsi témoigne-t-il de l'existence du manque dans l'être de la réalité humaine ». Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant, Gallimard, Paris 1943, p. 125.

7 « Toute utopie est négation de négation, le refus de ce qui est négatif dans l'existence humaine », Paul Tillich, The Political Meaning of Utopia, Conférence à la Deutsche Hochschule für Politik de Berlin, 1951, dans : Political Expectation, Mercer University Press, Macon Georgia 1981, p. 168. Notre traduction.

8 Sir Thomas More (1478 - 1535) : Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu reip[ublicae] deq[ue] nova Insula Utopia. L'écrit, en latin, fut publié à Louvain par Erasme de Rotterdam et Peter Giles ; la première édition anglaise est une traduction de 1551, publiée après la mort de More.

d'Améric Vespuce, Raphael Hythlodée, décrit la vie d'une société idéale située dans un lieu presque inaccessible séparé du reste du monde: sur l'île d'Utopie dans l'océan Atlantique, décrite par Hythlodée qui a vécu sur l'île pendant cinq années, vit une société heureuse et bien structurée selon des principes rationnels, où la propriété privée est abolie, chacun a son travail et une maison (sans serrure sur la porte d'entrée) et le crime a presque disparu. Une telle harmonie est garantie par une organisation hiérarchique et un stricte contrôle social qui paraîtraient insupportables aux yeux de nos contemporains, mais qui sans aucun doute pourvoient aux citoyens une qualité de vie très supérieure si comparée à celle des classes les plus désavantagées du temps de More[9] . En tout cas, ce qu'il faut souligner pour le moment est que, contrairement aux différentes cocagnes, ici le scénario n'a rien de miraculeux: il est atteint par un contrat social entre personnes figurées d'une façon réaliste.

Il faut souligner aussi que More, avec son livre, invente le nom d'utopie mais non pas son concept, qui, selon une opinion partagée, remonte au IV^{ème} siècle avant Jésus-Christ avec le dialogue platonicien *La République*, dont l'œuvre de More maintient une trace même dans le titre[10]. L'état idéal décrit par Platon est tout à fait similaire à celui de More, hormis que celui de ce dernier est beaucoup plus extrême relativement à ses positions. Il est, pour ainsi dire, plus «pur» et contient *in nuce* tous les traits essentiels d'une idée. Si «toute l'histoire de la philosophie n'est qu'une série de notes en bas de page à Platon»[11] , certainement l'utopie, son concept philosophique, ne fait pas exception.

Pour comprendre le sens de *La République* de Platon il faut interroger ses motivations: quel besoin a poussé Platon à

9 Le livre de More se divise en deux parties, dont seulement la seconde parle de l'ile d'Utopie, tandis que la première décrit les conditions d'injustice et de privation de la vie moyenne dans l'Angleterre du XVIème siècle.

10 Dans la Grèce de Platon la ville et l'état coïncidaient ; c'est pour cette raison que le titre grec «*Πολιτεία*» (« citoyenneté ») est passé dans la tradition comme « *République* ». Platon est nommé plusieurs fois par More dans son livre en qualité de maître à penser. Cf. : « Votre cher Platon estime que les États n'ont chance d'être heureux que si les philosophes sont rois ou si les rois se mettent à philosopher », Thomas More, *L'Utopie*, Flammarion, Paris 1987, p. 116.

11 Alfred North Whitehead, *Process and Reality* (1929), The Free Press, New York 1978, p. 39. Notre traduction.

s'imaginer un état idéal et dans quel but. La réponse est déjà contenue dans le sous-titre que la tradition a donné à l'œuvre, *«De la Justice»*: la justice est tant le sujet que le but du dialogue. Le texte commence précisément par une question qui vient d'être posée à Socrate par ses disciples: qu'est-ce-que la justice ? Comment résoudre le problème selon lequel, si l'on veut faire son propre intérêt, il faut toujours être injuste avec son prochain tout en déclarant publiquement d'aimer la justice? La réponse de Socrate est qu'un problème doit toujours être étudié en grand pour voir ensuite comme il se réfléchit sur les détails[12]: autrement dit, il faut considérer quel serait un état juste, un état bon, et comme ça nous saurions déjà ce que la justice serait pour les individus qui y habiteraient. À partir d'ici il commence à décrire son état idéal, qui dans ses dimensions incarne en soi l'idéal grec de justice et de beauté, celui du juste milieu: une ville ni trop grande ni trop petite, qui dans le temps ne devra ni grandir ni diminuer. Mais c'est probablement le seul *juste milieu* qu'on va trouver dans la description socratique, parce que, au fur et à mesure de l'avancement de la liste des moyens pour maintenir l'harmonie, on se rend compte que ce sont des moyens extrêmes; même pour les temps où ils sont formulés, comme le témoignent les réactions étonnées des interlocuteurs. Petit à petit, on apprend que, dans cette société, on pratique systématiquement, dès la première enfance, le lavage de cerveau; qu'il n'y a plus de familles: les accouplements sont établis par l'état selon les qualités physiques des individus et les enfants sont soustraits à leurs parents pour être élevés communautairement; que les habitants sont divisés de façon rigide en classes sociales selon leur travail ; qu'il n'y a pas de propriété privée; que tous les artistes sont bannis; qu'on y pratique l'eugénique en tuant les vieux et les enfants invalides; que le prince de la ville (un philosophe) a le droit de mentir à ses sujets pour leur bien.

C'est, à nos yeux modernes, un cauchemar. Le concept central est que l'état doit fonctionner comme un tout entier qui est plus grand de l'addiction de ses parties:

12 Nous pouvons remarquer, en passant, que la procédure indiquée par Platon est l'exact opposé de ce que de nos jours on entend par recherche scientifique.

Hans Holbein le Jeune, Portrait de Thomas More, 1527

comme un seul corps humain, où chaque partie exerce dans le bon ordre sa propre fonction. Mais le problème est qu'en réalité il n'y a plus d'individus. C'est un vrai état totalitaire, c'est l'état totalitaire par excellence. Il s'agit en plus d'un modèle statique: c'est la ville de l'être où il n'y a pas de devenir. Puisque tout est parfaitement rationnel, tout ce qui est juste est déjà en place et rien de neuf ne peut se produire. Mais de cette façon c'est justement l'humain qui est mené à disparaître. On pourrait parler d'un fourmilier: où, justement, tout fonctionne parfaitement, toujours égale à soi-même depuis des milliers des années.

Mais au-delà des jugements de valeur, la chose la plus importante à comprendre ici est l'idée à la base de tout: c'est la foi dans la capacité de l'homme de projeter *d'une façon rationnelle* une société parfaite. Nous trouvons ici la racine de la philosophie grecque et de son héritage légué à la civilisation occidentale: le déplacement de la foi des dieux à l'homme, à sa capacité de fonder ontologiquement la réalité sur l'application rationnelle de l'intellect.
La République parle de justice et la justice est un problème éthique, moral. Mais en analysant l'étymologie de ces deux mots on fait une découverte. L'éthique, du grec «*ήθος*», et la morale, du latin «*mos*», sont originairement les mœurs, les habitudes, les costumes, la tradition: c'est-à-dire ce qui est reçu et par définition n'est pas projeté. Ce qui a lieu en Platon est donc un renversement du concept de morale, à partir de l'idée qu'on peut, qu'il faut tout refaire, *qu'il faut* faire table rase des traditions et repartir sur la base d'un projet rationnel.

Thomas More, on disait, ne fait qu'inventer un nom; mais les néologismes correspondent à un besoin de nommer ce qu'il y a de nouveau[13]. L'Utopie de More voit le jour en 1516: un nouveau monde, l'Amérique, découvert il y a tout juste une vingtaine d'années, a élargi les frontières du connu et relativisé la culture occidentale en lui posant un autre vis-à-vis; Machiavel vient de baptiser, trois ans auparavant, la politique comme un métier qui a beaucoup plus à faire avec ses techniques autonomes

13 Fátima Vieira, *The Concept of Utopia*, dans Gregory *Claeys*, *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2010, p. 3.

qu'avec des questions de tradition et de rang; l'imprimerie à caractères mobiles de Gutenberg a pris pied depuis quelque temps et un nombre considérable d'imprimeries dispersées en Europe distribuent leurs livres en dehors des classes nobiliaires; Martin Luther est en train de prêcher contre les indulgences et sur le point de briser l'unité monolithique du culte religieux occidental. En architecture ce qu'on appelle le langage de l'architecture classique va d'ici peu se systématiser dans l'œuvre de Serlio et Vignole et dominer le monde architectural de tout l'occident jusqu'aux premières années du XX^{ème} siècle. Bref, une porte s'est ouverte sur le long chemin qui portera «du monde clos à l'univers infini»[14] . Ce sont les premiers pas de ce que l'on appelle modernité, bien avant les découvertes de Galilée et de Newton[15]. L'utopie, ce qui vient d'être désigné avec ce nom, est une invention moderne. Elle nait et, comme nous le verrons plus bas, meurt avec la modernité[16].

La principale différence entre l'Utopie de More et la République de Platon est, au-delà des principes régulateurs qui sont similaires, dans la façon dont elles sont décrites: vis-à-vis de la spéculation philosophique abstraite de Platon, la description de More est une fiction littéraire qui fait semblant d'être vraie, une vraie représentation d'un pays vraiment existant. Son réalisme dans les descriptions des lieux, des gens, des mœurs et de la vie quotidienne, est remarquable pour l'époque et c'est ainsi que More non seulement inaugure un genre littéraire qui aura un très grand succès dans les siècles à venir, mais instille aussi, paraît-il, l'idée que ce qui vient pourrait, avec un peu de bonne volonté, être réellement actualisé. En utilisant un langage kantien, on pourrait dire que celle de Platon est une idée « régulatrice », c'est-à-dire un idéal qui est destiné à rester dans le monde des

14 La référence est évidemment au livre du même titre d'Alexandre Koyré.

15 Il ne faut pas oublier que, bien qu'on associe normalement la modernité à Descartes (en philosophie) et aux découvertes scientifiques du XVIIème siècle (dans les sciences), du point de vue historique, la modernité commence conventionnellement en l'an 1492 avec la découverte de l'Amérique. On pourrait dire que l'Utopie de More est un des éléments qui peuvent nous aider à comprendre le pourquoi de cette convention.

16 « L'idée d'utopie est essentiellement moderne. Au mot 'moderne' je donne un signifié de qualité, non pas de temps. Moderne c'est l'homme qui pense avec sa propre tête, pas pour inspiration et autorisation religieuse ou politique ». Alberto Savinio, Introduction à *La Città del Sole* de Tommaso Campanella, Adelphi, Milano 1995, p. 3. Notre traduction.

idées, et qui néanmoins agit comme un principe qui donne une direction dans la pratique, tandis que celle de More se présente comme une idée «constitutive», c'est-à-dire une hypothèse à vérifier dans la réalité[17]. En tout cas, telle est l'interprétation qu'on peut donner à l'œuvre de More et qui lui a toujours été attribuée de plus en plus par tous les réformateurs sociaux qui dans les siècles suivants se sont inspirés de son œuvre instauratrice.

Mais précisément le titre du livre de More contient l'indice d'une ambiguïté de fond qui traverse toute l'œuvre; une ambiguïté qui fait sa grandeur et explique sa fortune littéraire, philosophique et politique. Le nom «Utopie» est tiré de la composition de deux mots grecs : «*οὐ*» (« non ») et «*τόπος*» (« lieu »). Utopie serait donc un lieu qui n'est pas un lieu[18]. Cependant, dans les quatre premières éditions imprimées, More fait précéder le texte par un poème qui dans la fiction du livre aurait été écrit par un poète utopien, Anémolius :

« Utopie, pour mon isolement par les anciens nommé,
Émule à présent de la platonicienne cité,
Sur elle, peut-être l'emportant (car, ce qu'avec des lettres
Elle dessina, moi seule je l'ai montré
Avec des hommes, des ressources, et d'excellentes lois)
Eutopie, à bon droit, c'est le nom qu'on me doit. »[19]

En se mesurant à Platon, sur la base de son propre réalisme, More joue aussi dans la dernière strophe avec la prononciation du diphtongue grec «*εὖ*», qui en anglais se lit comme une «u» et signifie «bon, beau», et propose donc une deuxième interprétation du nom Utopie: «beau lieu». Un lieu qui est beau et qui n'existe pas, ou peut-être qui est beau parce que il n'existe pas. C'est une énigme sur laquelle, encore de nos jours, il n'y a pas d'interprétation unanime. Tout le livre de More semble d'ailleurs conçu pour laisser cette ambiguïté intacte: face au réalisme des descriptions, chaque fois que des noms propres apparaissent, ceux-ci semblent être employés pour déconstruire ce même

17 Cf. Leszek Kolakowski, *The Death of Utopia Reconsidered*, dans Sterling M. McMurrin, *The Tanner Lectures on Human Values*, IV - 1983, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2011, p. 236.

18 Dans sa correspondance avec Erasme de Rotterdam, juste avant la publication du livre, More utilise le terme latin « nusquama » : « nulle part ». Cf. : Emmanuelle Lacore-Martin, « L'Utopie de Thomas More à Rabelais : sources antiques et réécritures », dans Kentron, vol. 24 – 2008, p. 123.

19 Le poème est communément connu comme «Le Sizain», L'Utopie, éd. André Prévost, Mame, Paris 1978, p. 330-331.

réalisme. À commencer par le nom du narrateur, qui s'appelle Hythlodée, qui en grec serait «*ὕθλος*» («distributeur») plus «*δαίον*» («absurdité»): un fanfaron; pour continuer ensuite avec le nom du fleuve qui traverse l'île: Anydrus, du grec «*ἀνύδωρ*» («sans eau»); celui du gouverneur, «*ἄδημος*» («sans peuple»), et celui de la ville capitale, «*ἀμαυρός*», qui en grec signifie quelque chose comme «ville inconnue»[20]. Mais, lorsque le nombre de calembours, bien majeur de la liste qu'on vient de dresser, pourrait pousser le lecteur à penser que le livre entier n'est qu'une bagatelle, il faut se rappeler de la charade la plus grande de toutes: dans la fiction littéraire, l'autre protagoniste du dialogue avec Raphael Hythlodée est Thomas More lui-même, qui reste tout le temps sceptique face aux louanges enthousiastes de son interlocuteur. Or, il est bien connu que More aimait jouer avec le signifié de son nom, qui en grec serait «*μωρός*» : « le fou »[21].

Ainsi, qui faut-il croire ? Le fanfaron qui loue ou le fou qui rechigne ? Il n'y a pas de réponses possible et More a réussi ainsi à nous donner l'essence d'un concept caractérisé par sa nature «entre-deux-opposés» : entre lieu et non-lieu, rêve et cauchemar, idéologie et critique, déterminisme et libre arbitre.

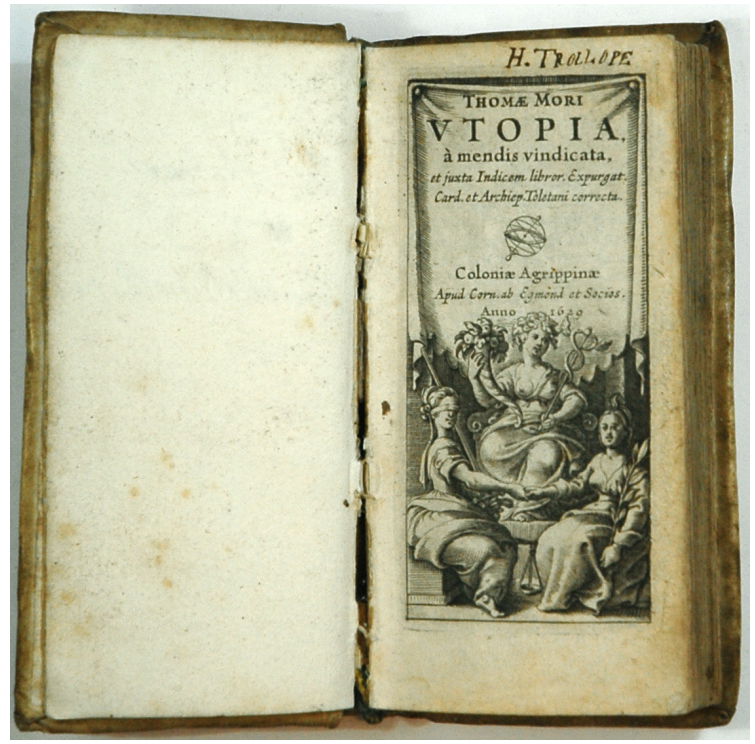
Des cercles, des carrés et des «machines»

Mais que ce soit ou-topos, eu-topos ou les deux, il est toujours question de *topos*: l'idée de lieu est centrale dans la définition moderne d'utopie (et absente dans celle de Platon). Dans le poème qui précède le texte, nous l'avons bien vu, More revendique la supériorité de sa création par rapport à celle de Platon sur la base du fait que son matériel ne consiste pas seulement dans des «lettres», mais dans des choses réelles qu'il a «montrées». Or, il n'y a pas moyen plus efficace pour favoriser l'identification des lecteurs avec une idée que celui de la leur faire «habiter»: décrire les lieux où elle prend forme c'est décrire la vie qu'on y fera. On pourrait dire que, pour être telle, une utopie moderne doit se spatialiser. C'est pour cette raison que

20 Cf. Eric Nelson, « Greek nonsense in More's Utopia », in *The Greek Tradition In Republican Thought*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2004, p. 19-48.

21 Le jeu de mot viendrait de l'*Eloge de la Folie (Moriae encomium)* d'Erasme, qui déclarait avoir été inspiré par le nom de famille de son ami : « C'est que j'ai pensé d'abord à ton propre nom de Morus, lequel est aussi voisin de celui de la Folie » Garnier Frères, Paris 1935, p. 3.

Figure de l'île d'Utopie, carte de l'édition de 1516



Thomas More, Utopia, édition de 1629

More décrit in extenso la géographie, les villes, les maisons de son île. Et, en le faisant, il donne les graines pour toutes les nouvelles villes utopiques qui pousseront. L'île d'Utopie a cinquante-quatre villes[22], presque toutes égales: «celui qui connaît une de leurs villes les connaît toutes, tant elles sont semblables [...] Je n'en décrirai donc qu'une, et peu importe laquelle»[23]. Amaurote, la capitale, «est à peu près carrée»[24], elle est entourée par une haute muraille et par un fossé, qui doublent symboliquement à la petite échelle le concept d'isolement qui est consubstantiel à celui d'utopie. Les rues «ont été bien dessinées, à la fois pour servir le trafic et pour faire obstacle aux vents. Les constructions ont bonne apparence. Elles forment deux rangs continus, constitués par les façades qui se font vis-à-vis, bordant une chaussée de vingt pieds de large. Derrière les maisons, sur toute la longueur de la rue, se trouve un vaste jardin, borné de tous côtés par les façades postérieures»[25]. Amaurote n'est que la première d'une série de villes carrées, circulaires, en tout cas géométriques, propres et bien ordonnées, qui avec les siècles se feront toujours plus uniformes, exactes, hiérarchisées. D'ailleurs le modèle circulait déjà dans les dessins des architectes de la Renaissance, et sera reproposé sur les pages de la vague des traités qui va se déclencher d'ici peu, de Francesco di Giorgio, à Cesariano, à Cataneo, jusqu'à Vasari le Jeune et Scamozzi. Sont-elles des villes nouvelles ou des villes idéales ? Dans ce cas Il n'y a pas une vraie différence entre les deux, parce que ces plans partagent l'esprit utopien moderne selon lequel on peut tourner son dos aux habitudes et traditions et faire à nouveau ou refaire à zéro ce qu'il y a de plus ancien dans l'histoire de la civilisation: une ville. Et d'ailleurs: la première ville connue entièrement dessinée sur plan est l'œuvre de celui qui est considéré le premier urbaniste de l'histoire , Hippodamos de Milet, qui songeait à une société strictement divisée en classes sur le territoire et fût, paraît-il, une des

22 L'Angleterre de More était divisée en cinquante-trois comtés, plus celle de Londres.

23 *L'Utopie*, traduction de Marie Delcourt, Flammarion, Paris 1987, p. 141.

24 *Idem*, p. 142.

25 *Idem*, p. 143.

sources historiques de *La République* de Platon: tout se tient .[26]

Si Amaurote est le premier modèle de ville utopique, la Cité du Soleil en est la vraie âme. Décrite en 1623 dans le livre homonyme par le philosophe et moine dominicain Tommaso Campanella, la Cité du Soleil nous donne un premier aperçu du changement que l'esprit scientifique, ici encore entremêlé avec la magie et l'astrologie, va apporter dans la littérature utopique. La ville, maintenant, est parfaitement ronde, entourée d'une large muraille (comme Amaurote) divisée en sept cercles concentriques à des distances égales, chacun desquels est formé «de vastes palais tous unis entre eux [...] de telle sorte qu'ils ne paraissent former qu'un seul édifice»[27]. Au centre de la ville, «s'élève un temple d'une architecture merveilleuse»[28], contourné par colonnes libres à toute hauteur qui supportent «un immense et magnifique dôme, surmonté, à son centre, d'un dôme plus petit»[29]. L'architecture de la ville toute entière anticipe d'un siècle et demi le Panopticon de Jeremy Bentham[30], ce qui est parfait pour une ville conçue sur le principe d'un contrôle totale et obsessif jusque dans les détails. Si bien que, comme l'a observé Lewis Mumford, l'œuvre de Campanella n'ait rien de vraiment original, se bornant à mêler divers aspects (peut-être les pires) déjà présents dans les œuvres de Platon et de More[31]. Le mélange est tout de même intéressant, pour l'allure que prennent des préceptes extrêmes à la Platon, dans une description minutieuse à la More. Et si l'impression d'être devant une machine sociale, qui écrase toute individualité

26 « Hippodamus de Milet, fils d'Euryphon, le même qui, inventeur de la division des villes en rues, appliqua cette distribution nouvelle au Pirée, [...] est aussi le premier qui, sans jamais avoir manié les affaires publiques, s'aventura à publier quelque chose sur la meilleure forme de gouvernement ». Aristote, *La Politique*, 1267b, 20-30.

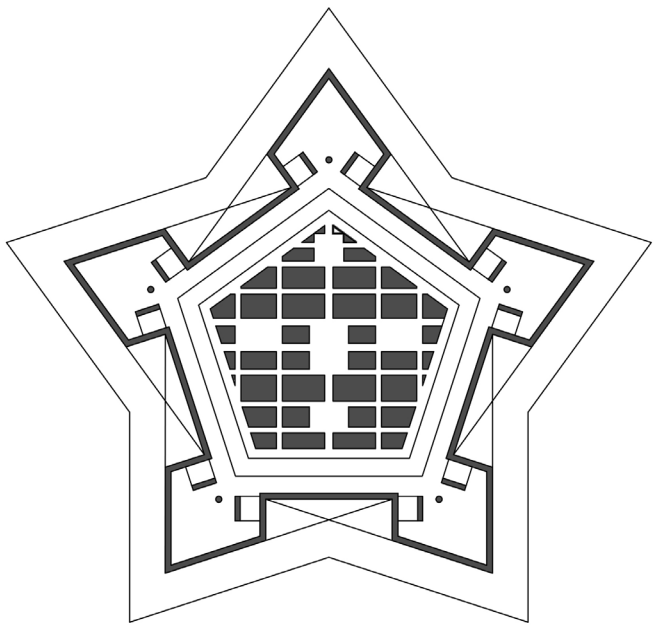
27 Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil ou Idée d'une république philosophique*, traduit par François Villegardelle, Levasseur, Paris 1840, P. 49-50.

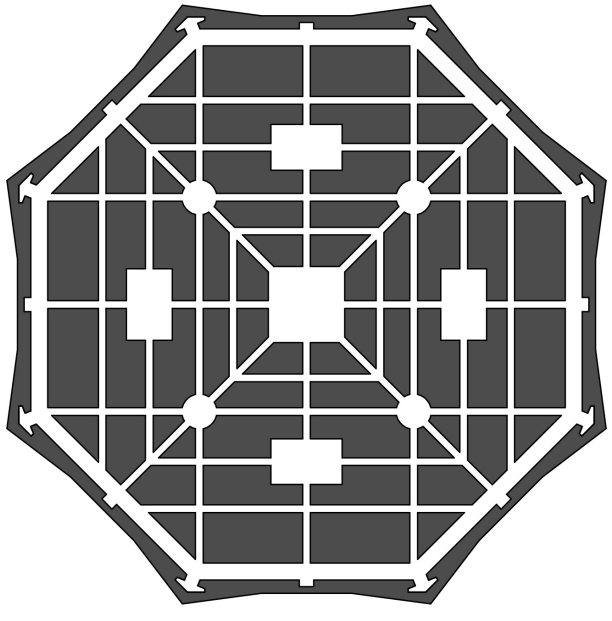
28 *Idem*, p.52.

29 *Ibidem.*

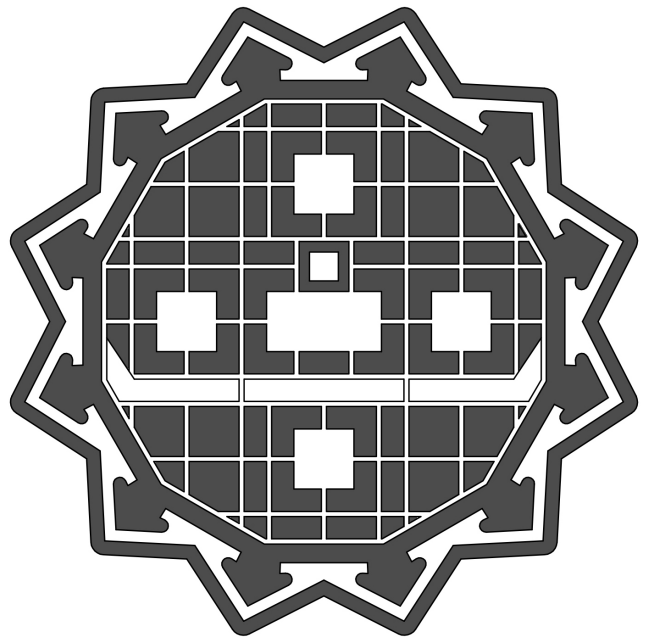
30 Le Panopticon est un type d'architecture carcérale où les cellules sont rangées tout autour d'un point central de surveillance, de telle façon que les détenus puissent être observés sans qu'ils puissent savoir s'ils sont observés. C'est la réification d'un délire d'omnipuissance au moyen de surveillance dont Foucault dit, pas par hasard, que c'est une sorte d' « utopie de l'enfermement parfait ». Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975, p.207. Il faudrait ajouter que l'archétype de la ville parfaitement circulaire et développée en cercles concentriques vient, non par accident, on dirait, de la description de la ville d'Atlantide donnée par Platon dans le *Critias*, 113d.

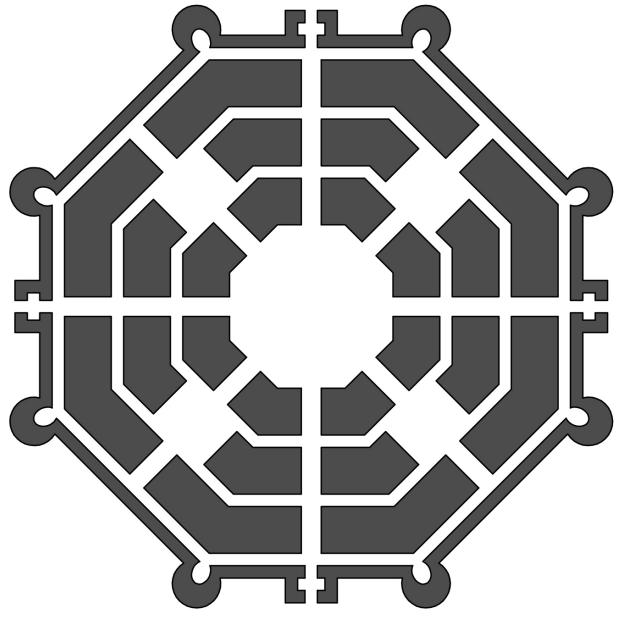
31 La Cité du Soleil est « une sorte de puzzle composé des fragments tirés de Platon et de More », Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, New York 1922, p. 103.





Dessin de ville, Pietro Cataneo, 1554 (haut), Georgio Vasari, 1598 (bas)





Dessin de ville, Vicenzo Scamozzi, 1593 (haut), Francesco di Giorgio (bas)

au nom d'un bien supérieur, en sort renforcée, c'est précisément l'aspect machinique qui frappe le plus: tout, des bâtiments aux vêtements, aux personnes bien sûr, devient un *instrument* voué à une fin précise ; chaque chose est pensée en fonction de son *usage*, écrasée sur ce qui devient son signifié unique. Les seules œuvres d'art qu'on peut trouver dans la Cité du Soleil sont des peintures, chacune avec sa propre légende, qui couvrent toutes les murailles des sept enceintes et qui illustrent cas par cas des figures géométriques, des cartes géographiques, toutes les espèces connues de plantes et d'animaux, les arts mécaniques et leurs instruments, les grands hommes de la science et de l'histoire, et encore et encore: une grande encyclopédie illustrée grandeur nature, éternelle éducation pour les personnes qui s'y promènent alors qu'elles sont en train d'aller travailler. C'est un délire dénotatif qui exclu tout aspect connotatif, à savoir superflu, décoratif, inutile[32].

32 Baudrillard dit quelque chose de très similaire à propos du fonctionnalisme : « La formule du Bauhaus c'est en résumé: il y a pour toute forme et tout objet un signifié objectif déterminable. Sa fonction, c'est ce qu'en linguistique on appelle le niveau de la dénotation. Le Bauhaus prétend isoler rigoureusement ce noyau, ce niveau de dénotation tout le reste c'est la gangue ». Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris 1972, p. 253. En effet, de ce point de vue, l'esprit de la Cité du Soleil nous apparaît comme une sorte de portraiture caricaturale du fonctionnalisme moderne.

A partir du XVIII^{ème} siècle jusqu'au début du XX^{ème}, et sous l'impulsion d'un croissant optimisme scientifique, le nombre d'utopies va se multiplier : on a estimé que le XVIII^{ème} siècle en a produit autant que le total cumulé des deux précédents et que le XIX^{ème} a triplé ce nombre[33]. De plus en plus on reconnaît dans l'esprit qui les anime le signe de ce que plus tard on appellera positivisme, cette sorte de laïcisation philosophique de la religion et de point d'arrivée des aspects de la modernité qu'on pourrait définir sous la locution commune de «foi de l'homme dans l'homme»[34]; le positivisme qui précisément naîtra de l'idée qu'on puisse fonder une science sociale exacte, modelée sur les sciences naturelles et prête à obtenir les mêmes succès. Tout en se multipliant, les utopies se «topicisent» de plus en plus : l'effet de réalisme augmente en proportion à mesure d'une foi qui voit dans le XIX^{ème} siècle les premiers essais de fonder, surtout dans le nouveau

33 Roger L. Emerson, « Utopia », dans *Dictionary of the History of Ideas*, Volume 4, Scribner, New York 1974, p. 464.

34 Auguste Comte, le père du positivisme, passa la dernière partie de sa vie à écrire son *Système de politique positive* (1851-54), une œuvre sur la réorganisation sociale qui incluait la fondation d'une nouvelle religion avec l' « Humanité » comme objet de culte.

continent, de véritables communautés utopiques dans le monde réel. Entretemps, dans la littérature les villes se géométrisent de plus en plus. En effet, comme ironise Baczko, on dirait que «on ne fait que réinventer toujours la même ville»[35]. Du reste, déjà dans l'île d'Utopie il était suffisant de voir une ville pour les avoir toutes vues. On peut parler de ville «synchronique» où il n'y a pas d'histoire ni de futur possible, puisque tout est immobilisé dans un premier instant qui est accompli à jamais.

Les cercles, les carrés, les cubes et les pyramides se multiplient aussi. Ils sont, observe toujours Baczko, «autant de signes qui nous permettent de lire l'ordre dans l'espace, ou plutôt l'idée d'ordre qui préside à la vie sociale»[36]. Les descriptions se livrent à une véritable obsession pour les nombres et les mesures. Que ce soient les deux cent quarante-quatre colonnes de chaque côté du grand Portail de

35 Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris 1978, p. 320.

36 *Idem*, p. 322.

Sevarinde[37], ou les vingt-quatre pieds de largeur sur trente-six de hauteur des portiques de Sélénopolis[38], ou encore les cinquante rues horizontales qui se croisent perpendiculairement avec les cinquante rues verticales d'Icarie[39], c'est toujours la figure de l'énumération qui triomphe. On dirait, d'un côté, un effort de réalisme s'attachant à ce qu'il y a de plus concret dans l'abstraction (justement les nombres) et de l'autre, la trace de la conviction selon laquelle il faut tout planifier, tout prévoir, d'une façon mathématique, sans rien laisser au hasard. D'ailleurs, c'est dans le Discours de la Méthode de Descartes, le fondateur même de la philosophie moderne, qu'on peut trouver la description la plus parfaite de ce train de pensées :

« Ces anciennes cités qui, n'ayant été au

37 Denis Veiras [Vairasse], *Histoire des Sevarambes, Peuples qui habitent une Partie du troisième Continent, communément appellé (sic) La Terre Australe*, Estienne Roger marchand libraire, Amsterdam 1716, p. 187. Le livre de Veiras a joui d'une grande popularité dans son temps et a été cité par Leibniz dans sa *Théodicée*.

38 Mr. De Listonai, *Le Voyageur Philosophe Dans Un Pais Inconnu Aux Habitants De La Terre*, Amsterdam 1756, p. 82-83.

39 Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, J. Mallet et Cie, Paris 1842, p. 21. Cabet, avec Charles Sully, a fondé une communauté utopique en Amérique du Nord en 1848. Les théories de Cabet sont régulièrement mentionnées dans les histoires de l'urbanisme.

commencement que des bourgades, sont devenues par succession de temps de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées, au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres, toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usants de raison, qui les a ainsi disposés. […]

Ainsi je m'imaginai que les peuples qui, ayant été autrefois demi-sauvages, et ne s'étant civilisés que peu à peu, n'ont fait leurs lois qu'à mesure que l'incommodité des crimes et des querelles les y a contraints, ne sauraient être si bien policés que ceux qui, dès le commencement qu'ils se sont assemblés, ont observé les constitutions de quelque prudent législateur […]

Et, pour parler des choses humaines, je crois que si Sparte a été autrefois très florissante, ce n'a pas été à cause de la bonté de chacune de ses lois en particulier, vu que plusieurs étaient fort étranges, et même contraires aux bonnes mœurs ; mais à cause que, n'ayant été inventées que par un seul, elles tendaient toutes à même fin. »

René Descartes, *Discours de la Méthode* (1637) *Seconde partie*

Il y a presque tout dans les trois passages qu'on vient de lire : la partie «topique» de l'utopie (la ville de fondation) comme métaphore de la pensée scientifique; le soupçon envers les mœurs et la tradition; l'admiration pour Sparte qui fît le modèle de Platon pour la conception de *La République*[40]. Descartes, on dirait avec Kolakowski, pourrait être reconnu comme «le fondateur de l'utopie épistémologique moderne»[41].

C'est au début du XX^{ème} siècle, mais à la fin d'un parcours commencé au côté de la science et qui, comme on verra, va bientôt s'achever, que l'architecture cherche de se promouvoir d'un rôle purement illustratif à un rôle de participation active à la construction de la société utopique. On songe ici aux aspects utopiques largement connus sous l'appellation de «Mouvement Moderne»[42] et qui sont

40 Cf. Auguste Diès, *introduction à La République*, dans Platon, *Œuvres Complètes*, Tome VI, Les Belles Lettres, Paris 1932, p. XLVII.

41 Leszek Kolakowski, cit., p. 231.

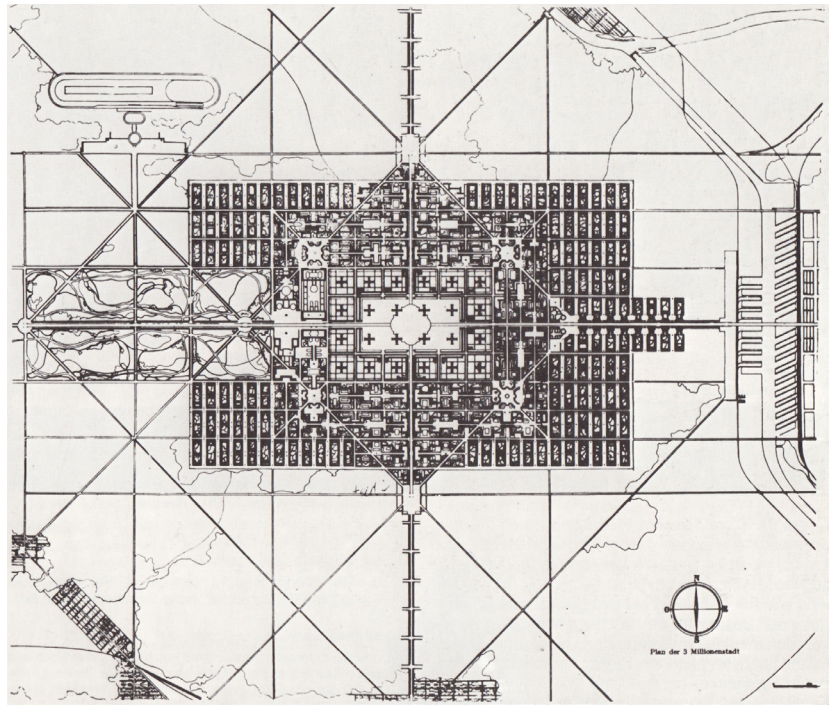
42 Cf. Peter Blake, *No Place like Utopia : Modern Architecture and the Company WeKept*, W.W. Norton & Company, London - New York 1993, p. 13 : « Ceux d'entre nous qui avaient décidé, dans ces années agitées avant la Seconde Guerre mondiale, de devenir architecte, savaient bien qu'est-ce que ça voulait dire : c'était un engagement à changer le monde, tout simplement ». Notre traduction.

évidents, par exemple, dans les dessins de Hilberseimer, mais surtout dans l'œuvre urbanistique de Le Corbusier. On pense naturellement à la «Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants», qui nous apparaît comme le point d'arrivée d'un parcours littéraire long de trois siècles au moins. Que son illustration plus parfaite nous soit donnée par Le Corbusier ne peut nullement nous surprendre: on connaît bien son amour ou, pour mieux dire, sa foi dans la science, la rationalité et le pouvoir de l'homme, et à la fois son aversion pour tout ce qui ressemble à la tradition et aux idées reçues. Il y a des passages, dans ses écrits, qui semblent tirés directement de Descartes:

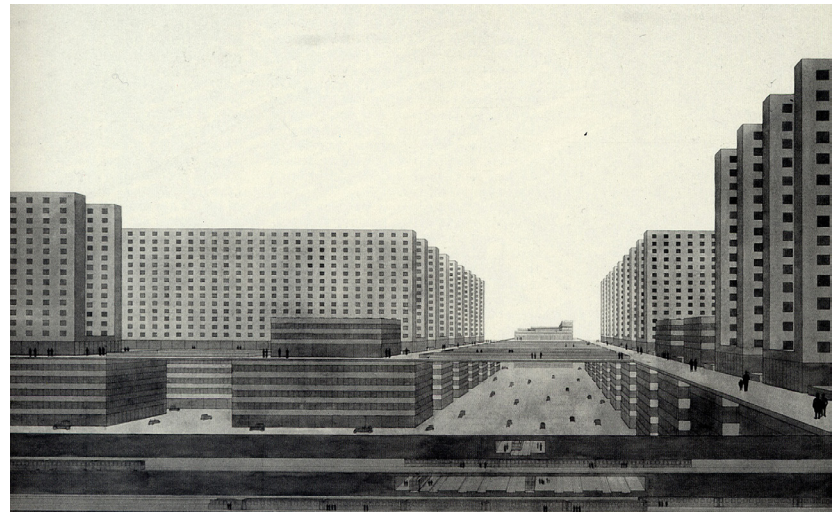
« Des décisions ou des usages ou des habitudes persistent à travers les événements les plus bouleversants, installant un malaise, constituant une entrave, compliquant à plaisir le jeu. On ne prend pas garde à un tel ordre de soucis; un simple déclic à l'origine des malaises dénouerait les entraves, ouvrant le jeu aux libres initiatives de l'imagination. Les usages sont devenus modestes ou toutes-puissantes habitudes; et personne, au milieu de tant de contradictions épuisantes n'imagine qu'une simple décision puisse, en supprimant l'obstacle, ouvrir le libre passage à la vie. À la vie tout simplement »

Le Corbusier, *Le Modulor*, tome I (1950), Birkhäuser, Bâle 2000, p.15. Notre soulignement

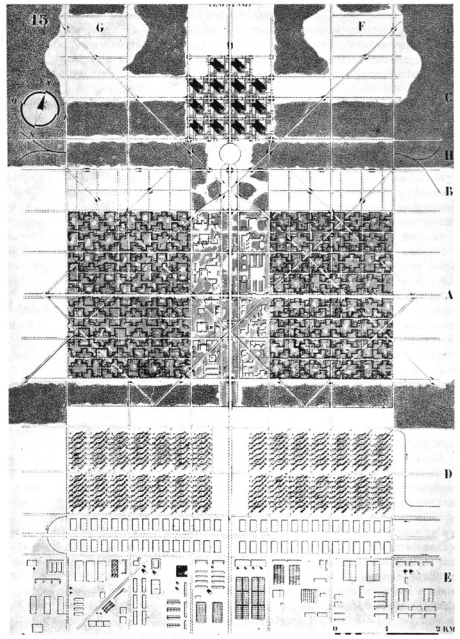
Mais ce qui manque dans sa Ville Contemporaine c'est justement la vie dans toute son imprévisible variété. Avec ses boulevards qui se déroulent diagonalement à travers les espaces verts et les immeubles à redents sans pour autant les flanquer, Le Corbusier ne conçoit pas qu'on puisse faire autre chose que se rendre d'une fonction à l'autre, tout en prenant la route la plus directe. Qu'on puisse se trainer, flâner dans la ville sans but précis est exclus: dans le temps libre il faudra courir dans les sentiers dessinés dans les espaces verts ou sur les toits des bâtiments. En tournant les descriptions évocatoires des romans, qui pour leur nature laissent toujours un peu d'espace à l'imagination, en modèles tracés sur papier, l'architecture rend immédiatement évidents les aspects les plus faibles de la pensée utopique: en paraphrasant un passage très connu de la théorie de l'architecture, on pourrait dire que tout ce qui est encore plus ou



Le Corbusier, Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants, 1922



Ludwig Hilberseimer, La Ville Verticale, 1924



Le Corbusier, Ville Radieuse, 1924

moins vague dans la *fiction* utopienne devient précis et donné dans les *images* de l'architecture[43].Mais la ville - la vraie ville, la ville historique - est la métaphore parfaite de la complexité illimitée de la vie humaine, une complexité qui ne peut pas être remplacée par la fantaisie d'un seul esprit, quoique rationnel, quoique génial. C'est précisément cette singularité qui n'arrive pas à compenser des siècles de civilisation basée sur l'interaction humaine. En s'objectivant dans un projet, la ville idéale ne peut plus cacher unidimensionnalité, son intolérable réductionnisme pour le seul intérêt de clarté et d'objectivité, la pulsion totalitaire autorisée par sa soi-disant scientificité.

Et si dans la Ville Contemporaine, avec son centre et ses rues rayonnantes, il subsistait encore quelque semblant d'intention symbolique, c'est la prochaine étape du parcours urbaniste corbuséen, la «Ville Radieuse», à nous donner la parfaite image pétrifiée du cauchemar. Avec ses bâtiments entassés verticalement suivant les fonctions prévues (et à l'exclusion de celles qui ne le sont pas), la Ville Radieuse semble la ville idéale pour ce qui a été définie comme «l'utopie la plus cohérente de tous les temps»[44], celle imaginée par Dom Deschamps au XVIII[ème] siècle dans l'œuvre philosophique *La Vérité ou le Vrai Système*[45], dans laquelle il décrit une civilisation où tous les gens sont devenus parfaitement égaux, si bien que chacun puisse être interchangeable : «Une femme y ressemblerait extrêmement à une autre femme aux yeux d'un homme, et un homme extrêmement à un autre homme aux yeux d'une femme»[46]. Une civilisation qui poursuivant ce but renonce à tout ce qu'on associe normalement à l'idée même de civilisation, vu que pour obtenir cette parfaite égalisation il faudrait «brûler non seulement nos livres, nos titres et papiers quelconques mais détruire tout ce que nous appelons les belles productions de l'art»[47], parce que de cette façon «on ne goûterait pas les sensations vives, mais toujours momentanées, d'un amant heureux, d'un

43 On se réfère ici naturellement à la célèbre maxime d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy « Tout est précis et donné dans le modèle; tout est plus ou moins vague dans le type », *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris 1832, « Type ».

44 Leszek Kolakowski, *cit.*, p. 239.

45 Dom Deschamps (Léger-Marie Deschamps), *La Vérité ou le Vrai Système* (Ca. 1750-1760), Éditions de l'Évidence, 2010.

46 *Idem*, p. 186, n. 44.

47 *Idem*, p. 184.

héros vainqueur, d'un ambitieux parvenu, d'un artiste couronné, d'un avare qui contemple son trésor, d'un grand bouffi de ses titres et de son extraction; on n'aurait pas de ces femmes adorables, de ces palais superbes, de ces ameublements magnifiques, de ces jardins enchantés, de ces parcs, de ces avenues immenses, de ces mets recherchés, de ces bijoux précieux, de ces chars transparents, etc.»[48]. On ne souffrirait pas d'ailleurs de leur privation, conclut Deschamps, «car on n'en aurait pas la plus légère idée»[49].

L'aspect machinique qu'on avait déjà remarqué chez Campanella touche ici son acmé. Les auspices de ce philosophe, presque inconnu de nos jours, anticipent de deux siècles une des pires craintes qu'on nourrit, depuis le XX^{ème} siècle, envers la contrepartie du subjectivisme scientifique: celui de l'aliénation, voir de la réduction de toutes choses à objet, y compris l'être humain. Si bien qu'on n'a pas de mal à s'imaginer l'absence de toute envie, souffrance, ou encore plus, d'inégalité. Dans la société décrite par Deschamps, à la rigueur, il n'est plus sensé de parler ni de bonheur ni de justice, mais seulement d'un mécanisme bien huilé.

Le Corbusier avait défini la maison une «machine à habiter» et on pourrait ajouter que sa Ville Radieuse est une machine à vivre. On peut toutefois soupçonner que ses habitants seraient aussi des machines, ou encore plus des engrenages faits pour rouler à plein régime.

D'autres machines, dans un futur qui n'est jamais arrivé

La plus célèbre, et plus dure, attaque philosophique contre la pensée utopique vient d'un livre de Karl Popper, *La Société ouverte et ses ennemis*[50], publié en deux tomes, dont le premier est intitulé, non par hasard, *L'ascendant de Platon*: s'en prenant à l'auteur de *La République*, Popper vise directement à la source. Le livre paraît en 1945 et jamais date ne fut plus appropriée: l'Europe était sur le point de sortir accablée d'une guerre mondiale dans un siècle qui avait vu la naissance d'un régime totalitaire, le Nazisme, qui avait cherché de créer un monde parfait (pour soi-même) sur la base de principes «scientifiques». Il y a, pour Popper, une stricte relation entre l'utopie et le totalitarisme :

«Le lecteur devrait être alerté de la ressemblance entre la théorie platonicienne de la justice et de la théorie et de la pratique du totalitarisme moderne», il déclare[51].

Le fait que pour les philosophes nazis Platon fût le plus grand penseur, et *La République* le livre le plus apprécié en termes de théorie politique, certainement n'aidait pas[52].En plus, pour Popper un autre péril était déjà clairement présent sur la scène: le régime communiste de l'Union Soviétique, qui s'apprêtait à étendre la domination du «matérialisme scientifique» sur toute l'Europe de l'Est. Dans l'édition originale, le deuxième tome s'intitulait *The High Tide of Prophecy: Hegel, Marx, and the Aftermath*[53] et, plus tard, Popper eut à dire qu'il considérait la *Société Ouverte* son «livre de guerre» contre le totalitarisme[54].

Si à partir du XVI^{ème} siècle, et durant les trois siècles suivants, nous avons vu le nombre d'utopies littéraires se multiplier à un rythme croissant, cette progression subit un brusque arrêt vers la moitié du dernier. Le XX^{ème} a été le siècle des grandes dictatures et d'un développement technologique sans précédents dans l'histoire de l'humanité. Les deux se sont révélés ensemble un cocktail dangereux pour l'utopie; parce que, comme l'observe Krishan Kumar, jusqu'alors les utopies étaient des amusants exercices littéraires, elles étaient inoffensives, mais les problèmes naissent lorsque l'on croit avoir les moyens techniques «pour forcer la porte du paradis»[55]. Et, pour compléter le concept avec les mots de

48 *Idem*, p. 187.

49 *Ibidem.*

50 Karl Popper, *The Open Society and its Enemies* (1945), Routledge, London 2002.

51 *Idem*, p. XLIV.

52 Hans Sluga, *Heidegger's Crisis. Philosophy and Politics in Nazi Germany*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1993, p. 175.

53 *Le comble de la prophétie : Hegel, Marx et leurs conséquences*. Le titre de l'édition française, « Hegel et Marx » n'est pas aussi explicite.

54 Václav Havel, Introduction à Karl Popper, *cit.*, p. X.

55 Krishan Kumar, « The End of Socialism? The End of Utopia? The End of History? », dans : Krishan Kumar et Stephen Bann [editeurs], *Utopias and the Millennium*, Reaktion Books, London 1993, p. 68.

Popper, «les meilleures intentions de bâtir le paradis sur la terre obtiennent le résultat de la rendre un enfer - cet enfer que l'homme seulement peut préparer pour ses semblables»[56].

Mais, au-delà de la technologie et du totalitarisme, ce qui est mis en accusation par Popper est un autre cocktail, à première vue improbable: la prétention de transférer au domaine des sciences sociales les protocoles des sciences exactes et les dispositions des beaux-arts, qui dans l'ensemble se résument dans la figure du démiurge tout-puissant. Ce qu'il dit à ce propos pourrait être le sous-titre à l'image de la Ville Radieuse de Le Corbusier :

« Ce que je critique sous le nom d'ingénierie utopique est la prétention à une reconstruction globale de la société, voir à des changements de portée immense, dont les conséquences pratiques sont impossible à prévoir, étant donné notre peu d'expériences. Elle prétend planifier rationnellement la société dans son ensemble, bien qu'on n'ait même pas la moindre connaissance des faits qui seraient nécessaires pour légitimer une réclamation si ambitieuse »[57].

« La politique [devient] un art de la composition, comme dans la musique, la peinture, l'architecture. Le politique platonicien compose les villes dans l'intérêt de l'art »[58].

Mais juste au moment où pour l'utopie le temps semble mûr pour une sortie de la scène, la modernité était sur le point d'entamer une phase nouvelle de son existence (la dernière, en fait), et l'utopie n'a pas manqué de saisir ce dernier rendez-vous. Vers la moitié des années cinquante du dernier siècle, on assiste à une nouvelle révolution industrielle, un passage d'un capitalisme *de production* à un *de marché*, c'est-à-dire d'une technologie dédiée à l'industrie lourde vers une de production de biens: voitures, appareils électroménagers, biens de consommations. Selon la perception commune, la société occidentale se préparait de cette façon à vivre la chose la plus proche d'une utopie qu'on ait jamais expérimentée, non pas du point de vue politique (on était en pleine guerre froide), mais bien sûr de celui de l'aisance: comparé aux restrictions de l'immédiat après-guerre, et encore bien loin de

56 Karl Popper, *cit.*, p. 182.

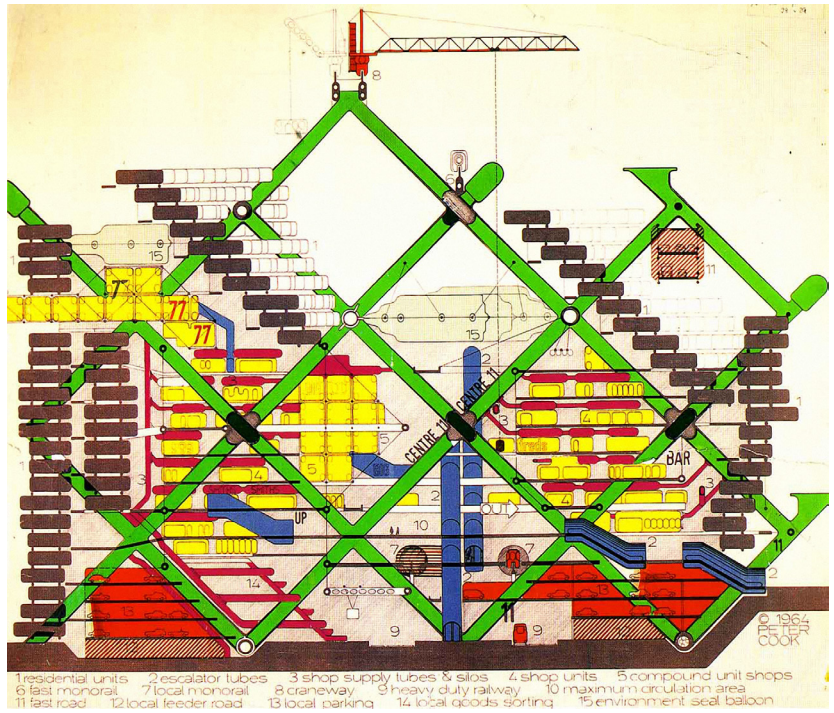
57 *Idem*, p.175.

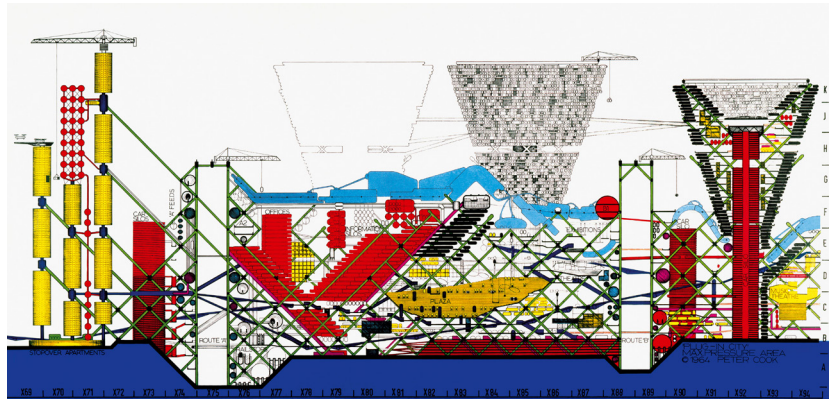
58 *Idem*, p.179.

l'habitude anesthésiante de nos jours, la quantité de biens (et de bibelots) qu'en ces jours envahit les maisons des familles fut accablante. De cette situation en sortit, surtout au niveau populaire, un optimisme diffus qui se réfléchit particulièrement sur le caractère des chansonnettes et de la cinématographie de divertissement. C'est paradoxalement dans cette atmosphère de bonheur pour consommateurs qu'on peut reconnaitre la naissance et la diffusion d'un nouveau type d'esprit utopien, antibourgeois, antiautoritaire, promu du bas et non pas imposé du haut, qui a fait l'âme des mouvements alternatifs des années soixante et soixante-dix du siècle dernier. Les mouvements hippies américains et, dans le vieux continent, les mouvements engagés qui aboutiront aux révoltes soixante-huitardes, sont les promoteurs d'une pensée qui, une fois de plus, a songé pendant une certaine période à «changer le monde» pour de bon; même si plus tard on a voulu reconnaître dans leur action une «ruse du capitalisme» qui servit à briser l'âme protestante du vieux capitalisme producteur et parcimonieux, pour frayer la voie aujourd'hui à la société hédoniste et donc de consommation[59].

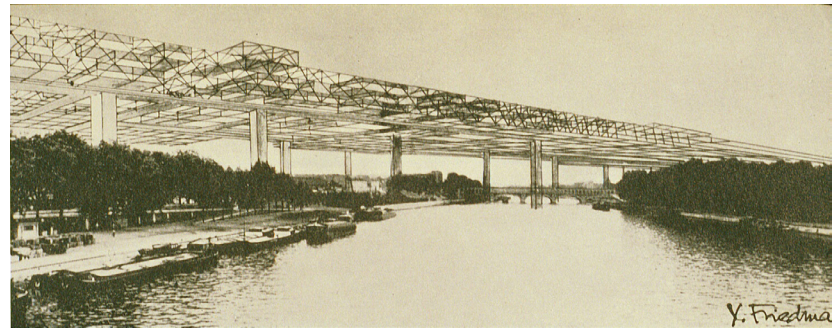
Si la littérature, la philosophie et la sociologie - comme on verra plus bas - sont à tel point résolument anti-utopiques, pour une fois c'est à l'architecture de mener la danse, une architecture encore engagée dans le rôle auto-consacré d'avant-garde du progrès qu'elle affectait depuis le Mouvement Moderne. La nature ambiguë, entre hédonisme et rébellion, entre consumérisme et esprit visionnaire, le nouvel élan utopique est bien réfléchi par les images produites par certaines architectures de ces mêmes années. C'est le cas d'un nombre important de groupes et d'individus d'une génération plus jeune que celle des pionniers, généralement identifiés sous le nom de «radicaux» : les Archigram, les Métabolistes, Buckminster Fuller, Claude Parent et Paul Virilio, Constant, Yona Friedman, pour n'en nommer que quelques-uns dans un rassemblement qui compte beaucoup d'autres adeptes, peut-être moins connus

59 Cf. par exemple : Gilles Lipovetsky, « Changer la vie, ou l'irruption de l'individualisme transpolitique », Pouvoirs, 39 (1989), pp. 91-100 ; et Régis Debray, *Modeste contribution aux discours et cérémonies officielles du dixième anniversaire*, Maspero, Paris 1978.

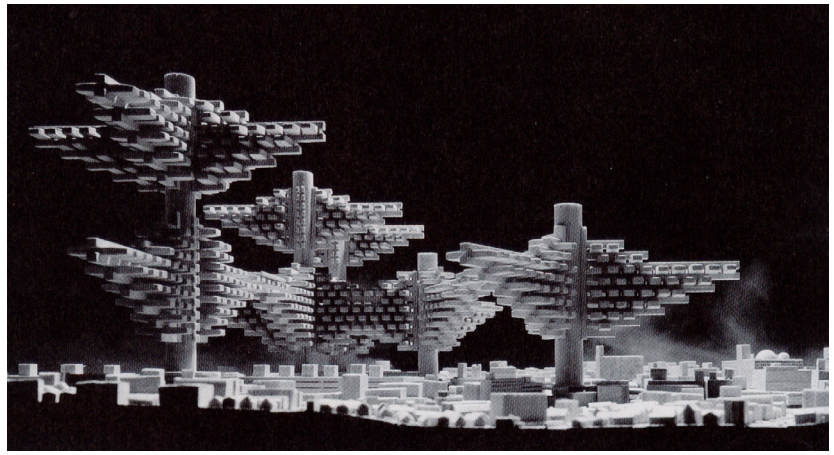


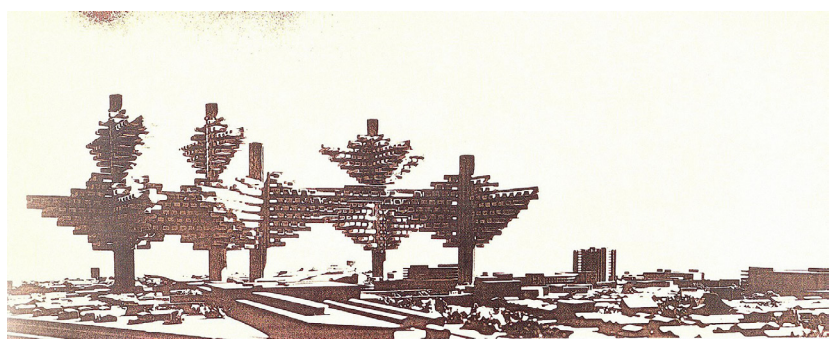


Archigram (Peter Cook), Plug-In City, 1964

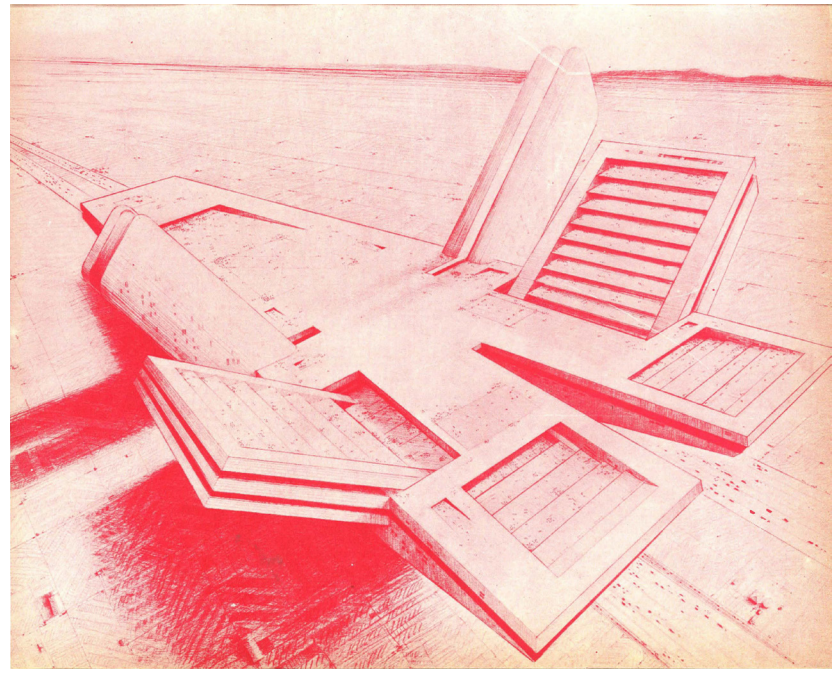


Archigram (Ron Herron), Walking City, 1964
Yona Friedman, Paris Spatiale, 1959
Constant Nieuwenhuys, New Babylon, 1959-74

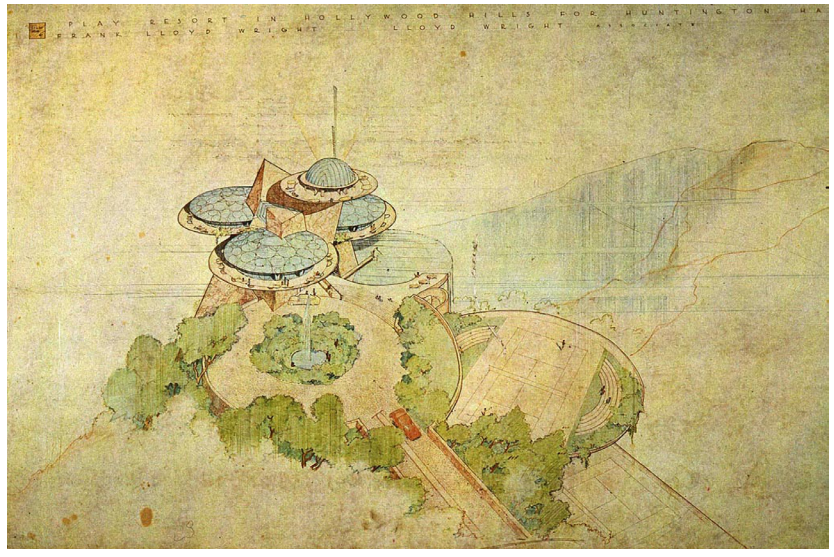




Arata Isozaki, Cluster in the air, 1964



Claude Parent, Paul Virilio, Oblique, 1970



Frank Lloyd Wright, Play Resort in Hollywood Hills for Huntington Hartford, 1947

mais certainement pas moins créatifs. À qui il faudrait aussi ajouter toute la dernière production du doyen Frank Lloyd Wright, qui contrairement à ses camarades de la première génération a toujours été très attentif aux désirs du peuple.

En parlant des radicaux on ne parle presque que de projets et même que de dessins, parce qu'il est vrai qu'ils ont bâti très peu, pour ne pas dire rien (ce qui d'ailleurs est très approprié dès qu'on parle d'utopie). Ce qu'on observe tout de suite devant leurs dessins est l'effort conscient de sortir des problèmes les plus évidents des utopies modernes (qu'on pourra dorénavant appeler classiques), ceux-là mêmes qui avaient fait l'objet des critiques cinglantes de Popper: le but manifeste et commun à tous est celui de s'enfuir de l'impasse mortelle de la perfection statique et sans futur du tout prévu tout ordonné. Qu'il y ait beaucoup plus de «vie» dans les villes des utopistes radicaux est indéniable: on pourrait dire qu'ici l'utopie classique de l'être a évolué vers les formes de l'utopie radicale du devenir. À la place des volumes purs de la géométrie, non par hasard dite «platonicienne», on assiste ici au triomphe des suggestions qui se rapportent à l'idée de mouvement selon des formes qui toutes, plus ou moins, rappellent métaphoriquement des soucoupes volantes, des fusées, des avions ou des trains surélevés.

Si l'aspect plus «topique» des utopies classiques était celui qui découlait de la nature même de l'architecture et de l'urbanisme, c'est-à-dire celui d'un fort lien avec les lieux, d'une puissante territorialité[60], on assiste ici à un effort surhumain de la part de l'architecture se déterritorialiser et, comme ça, de transcender soi-même. Cela est déjà évident dans les Villes Spatiales de Yona Friedman, qui ne touchent jamais terre, dans la Plug-in City personnalisable des Archigram (qui est aussi un hymne architectural à la consommation), dans la New Babylon de Constant, une ville nomadique et infinie qui se bâtit au fur et à mesure qu'elle traverse nouveaux territoires, et surtout dans la Walking City, toujours des Archigram, qui avec ses

60 Sur la question du territorialisme de l'utopie classique, voir : Zygmunt Bauman, *Society under Siege*, Blackwell Publishing, Oxford 2002, chapitre 8 : *Utopia with No Topos*, p. 222-241.

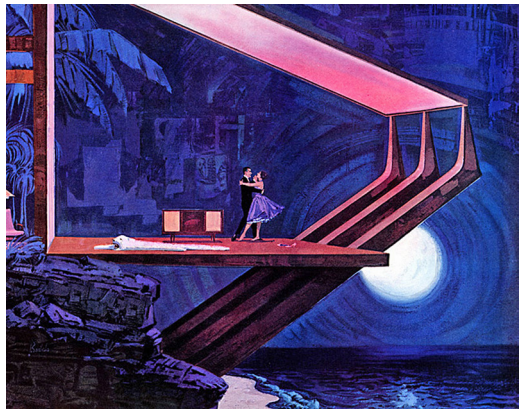
carapaces mobiles sur roues représente une condition limite et insurpassable de la relation entre architecture et lieux.

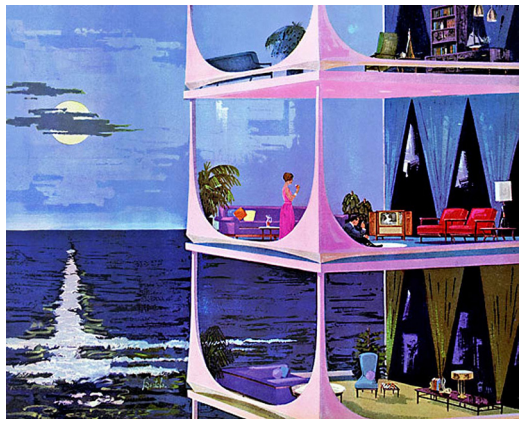
Et pourtant, la fascination qu'on peut prouver pour ces dessins et ces idées ne peut pas nous empêcher de relever celle qui a été la plus grande naïveté de l'architecture radicale, plus grande aussi que celles de ses prédécesseurs: l'idée pour laquelle la réforme d'une société puisse procéder à partir de l'architecture. C'est une naïveté que les radicaux partagent avec beaucoup d'architectes, on voudrait dire la plupart: puisque la vie se déroule dans l'espace et puisque l'architecture est l'art de l'espace, alors l'architecture peut changer la vie[61]. Mais c'est une idée fausse et pour s'en convaincre il suffit d'observer comment dans l'histoire récente il s'est produit exactement le contraire. En guise de preuve on peut regarder quelques publicités de l'époque, par exemple les illustrations produites dans les années soixante pour Motorola par un artiste génial et dont le nom nous est méconnu, Charles Schridde. Ce qui frappe en regardant ses tableaux est le contraste entre le futurisme du décor et l'aspect démodé de l'appareillage domestique: ici, c'est l'architecture qui «fait futur». Mais c'est le contraire qui s'est passé: nous sommes en train de vivre aujourd'hui le futur imaginé à ce moment-là, mais c'est un futur qui doit tout à l'appareillage et rien au décor. Tandis que l'informatique et la téléphonie mobile ont changé nos vies; nos villes ont peut-être grandi, mais sont restées plus ou moins «normales», c'est-à-dire pareilles à soi-même et cela depuis longtemps.

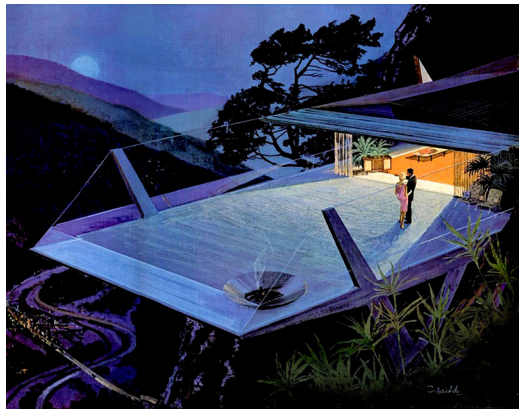
Comme contre-épreuve, on pourrait encore comparer la «Future House» de Disneyland de 1958 à celle d'aujourd'hui de Disney World. Et de nouveau le contraste serait strident entre une maison complètement en plastique qui ressemble à un ovni qui vient d'atterrir, mais qui à l'intérieur présente un équipement qui a fait son temps, avec une maison tout à fait bourgeoise (on dirait même petite-bourgeoise), mais truffée de bidules

61 Ce genre d'idée est étrange à toute l'architecture de la période classique, prend pied avec la modernité et dès lors n'a plus jamais lâché prise sur l'architecture : « L'architecture n'est pas un art plastique mais l'ingénierie de la vie matérielle », Foreign Office Architects, « The Yokohama Project», dans Charles Jencks et Karl Kropf, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Chichester, West Sussex 1997, p.335.

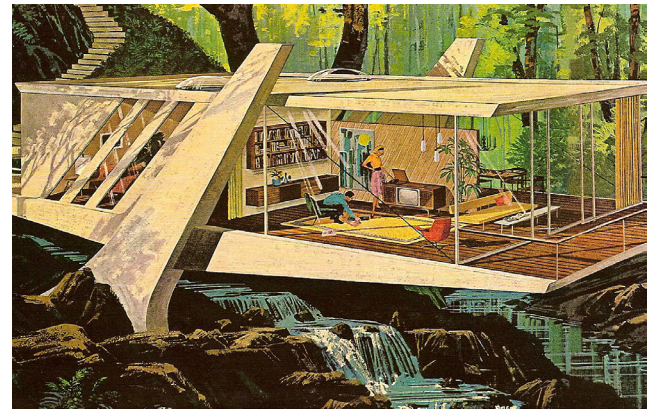
Disney House, Disney World, 2012

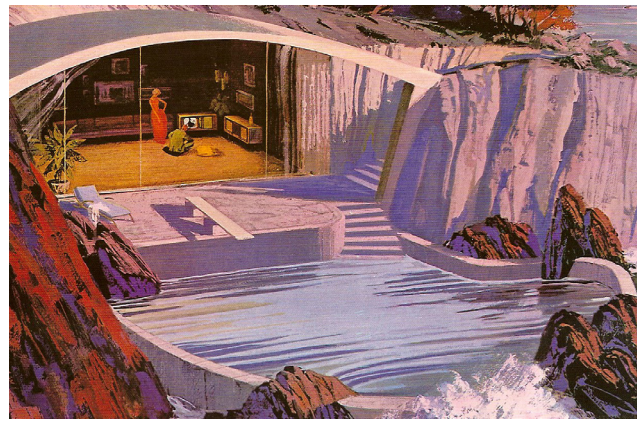


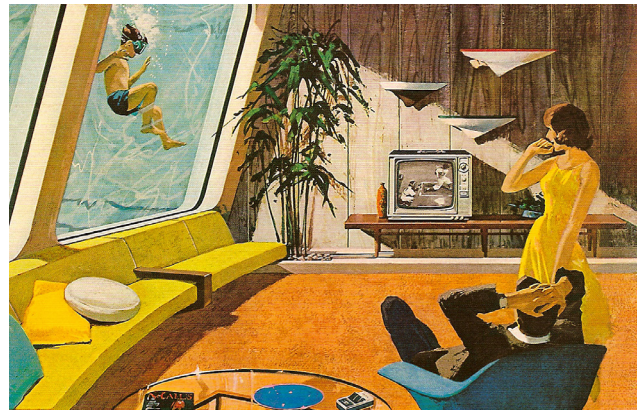




Charles Schridde, Publicités pour Motorola, début 1960







Charles Schridde, Publicités pour Motorola, début 1960

Future House, Disneyland, 1958

électroniques presque invisibles, où même la cuvette a son iPod incorporé.

Ces comparaisons impitoyables nous confirment une fois de plus que l'utopie n'est pas une question architecturale, que l'architecture peut jouer tout au plus un rôle illustratif. Ce n'est pas alors pour des raisons architecturales que les utopies de l'après-guerre ont failli se réaliser, mais pour des raisons économiques, sociales, politiques et technologiques. Vue à posteriori, l'architecture radicale fait corps avec celle qui la précède et représente le chant du cygne d'une période longue de plusieurs siècles, commencée avec More (et bien avant avec Platon) et stimulée ensuite par l'idéologie scientiste. Une période de confiance en la raison et dans le progrès, dans la possibilité d'atteindre la seconde avec la première. Si l'on voulait assigner une date précise, quoique symbolique, à cette fin, on pourrait choisir le 20 juillet 1969: le premier homme sur la lune, «un petit pas pour un homme, mais un pas de géant pour l'humanité». Mais le dernier pas aussi. Il n'y a rien de tel que d'atteindre un objectif pour se dégonfler: c'est l'histoire qui nous raconte que l'épopée de l'espace s'est terminée là. Et 1969, si l'on veut, signifie aussi Mai '68, un autre zénith qui n'apparaît alors «qu'un début» et qui se dessouda bientôt dans les années de plomb du terrorisme et, à peu près, dans la fin de la politique militante et dans le début de la politique comme profession rentable d'un côté, et de l'individualisme et désengagement de l'autre.

C'est la fin de l'idéologie du projet, la fin de la foi de l'homme dans l'homme. Et c'est aussi la fin de l'utopie et de la modernité avec: c'est ce qu'on disait, l'utopie est une créature de la modernité, l'une signifie l'autre, elles naissent et meurent ensemble. Bienvenus dans l'éternel présent de la postmodernité.

Variations sur un thème

L'architecture, on disait, a été la dernière à céder, mais bien auparavant le genre utopique avait déjà presque disparu de la littérature, substitué par un nouveau genre, dit «dys-topique». Le nom «dys-topie» est un composé encore une foi tiré du grec de Thomas More, en substituant le préfix «*οὐ*» (ou «*εὖ*») avec le préfix «*δυσ*»

(dys), qui en grec signifie «négation», «malformation», «mauvais», «erroné»: c'est l'utopie négative. En gros, les romans dystopiques sont des romans qui cherchent à s'imaginer et décrire dans les détails ce qui arriverait vraiment si une utopie, soit politique ou technologique, s'avérait réellement. Comme le préfix *dys-* laisse pressentir, c'est la mise en scène des pires cauchemars, pour les raisons que Popper, et bien d'autres après lui, n'ont pas manqué de nous faire comprendre[62]. C'est un genre qui a connu un grand succès à partir de l'après-guerre, surtout dans la littérature populaire de science-fiction et plus récemment dans la cinématographie dite catastrophique, mais qui a des précurseurs dans des livres précédents, comme *1984* de George Orwell, de 1948, ou *Le meilleur des mondes* de Aldous Huxley, de 1932, ou encore bien avant dans *Nous*, de Evgueny Zamiatine, de 1920, qui entretemps sont devenus des classiques et non seulement pour la littérature de genre.

En réalité, les œuvres anti-utopiques ont le même âge de celles utopiques: déjà Aristophane exposait au pilori *La République* dans sa comédie *Ecclesiazusae*, où la communauté sexuelle souhaitée par Platon venait ridiculisée en tant qu'étrangère à la nature humaine. En fait on pourrait même reconstruire une entière tradition littéraire sceptique et anti-utopique, qui à partir d'Aristophane (et quelques passages aussi de la *Politique* d'Aristote[63]) passerait par le Gargantua de Rabelais (qui à vrai dire est plutôt une contre-utopie: avec la liberté au lieu du contrôle), puis par *Les Voyages de Gulliver* de Swift, qui dans le quatrième livre soutient que le genre humain est tout sauf perfectible, et ensuite par *La fable des abeilles* de Bernard Mandeville[64], qui cherchait à démontrer comme les vices et les défauts des hommes sont en réalité des qualités nécessaires pour la prospérité de la société humaine.

62 Au-delà des raisons de Popper, d'autres se sont ajoutées et celles-ci se rapportent à la crainte envers un pouvoir scientifique échappé au contrôle de qui l'a mis en place, dans une tradition qu'on pourrait faire remonter au moins au Frankenstein de Mary Shelley (sinon au Prométhée de la mythologie grecque), mais, tout compte fait, tenu sous contrôle jusqu'à des temps relativement récents : ce que les bombes à Hiroshima et Nagasaki n'ont pas pu, a pu, en revanche, la fuite radioactive de la centrale nucléaire de Tchernobyl dans les années quatre-vingts.

63 *Politique* 1260b-1264b

64 Bernard Mandeville, *Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, 1714-1723.

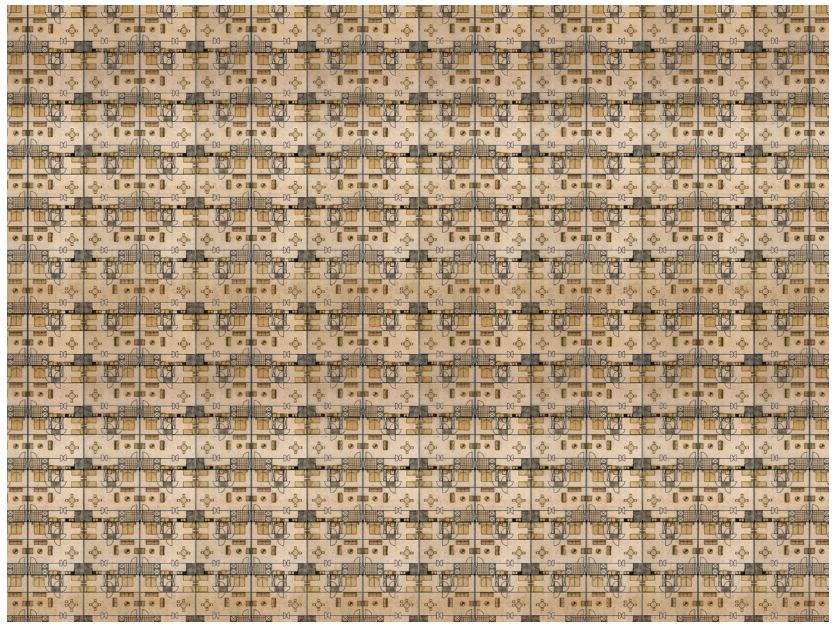
Mais il y a une grande différence entre la littérature anti-utopique qui accompagne l'utopie pendant toute son histoire et celle dystopique qui est beaucoup plus récente: tandis que la première s'oppose à l'utopie en tant que impossible à réaliser pour des questions objectives qui ont à faire avec la nature humaine, dans la seconde les utopies sont considérées possibles et en effet se réalisent, sauf que les résultats sont hideux, pour les mêmes raisons qui ont porté à sa constitution et qui sont considérées non pas étrangères, mais inferieures à la nature humaine. Les dystopies sont en tout pareilles aux utopies: ce qui change radicalement le point de vue à partir duquel on juge.

Ceci est évident du point de vue des techniques narratives. Dans le roman utopique-type les protagonistes sont souvent un voyageur qui arrive dans le pays exotique et son guide local qui lui illustre les merveilles du lieu. Les attitudes de la société sont décrites comme rituels, des actes sociaux typiques, où l'individu n'a d'importance que dans la mesure où il y prend part[65]. Une parfaite transparence est présupposée entre ce que le guide dit et ce qu'il décrit. C'est encore le délire dénotatif: il n'y a pas de marges entre le langage et la réalité, non seulement tout ce qui arrive est déjà prévu, mais il est aussi parfaitement descriptible, puisque tout ce qui ne le serait pas a été poussé en dehors des marges (de la page et de l'utopie même). Le ton du guide ainsi (et du roman) est toujours didactique et propagandiste (il rappelle toujours un guide soviétique des années soixante[66]) et le roman est en général affreusement ennuyeux.

Au contraire les romans dystopiques sont souvent passionnants. Le protagoniste est généralement un citoyen quelconque de la ville idéale, qui lutte contre son propre anéantissement de la part d'un pouvoir absolu; bienveillant ou malveillant, peu importe, parce que le résultat est dans tous les cas pareil. Surtout, il est un individu: il est doué d'une profondeur psychologique qui est complètement absente dans l'autre genre, où les personnes ne sont que des

65 Cf. Northrop Frye, « Varieties of Literary Utopias », Daedalus, Vol. 94, No. 2, Utopia (Printemps, 1965), p. 323-347.

66 *Idem*, p. 324.



Archizoom, No-stop City, 1970

pions d'une partie jouée par autrui et la seule en définitive qui compte. Si l'utopie est consolatoire, la dystopie est bien sur inquiétante. La plus inquiétante de toutes est peut-être celle d'Huxley, parce que, au contraire de ce qu'il arrive dans bien d'autres ou l'ennemi est un pouvoir politique qu'on peut toujours espérer renverser, «*le meilleur des mondes*» d'Huxley est une sorte de paradis où toutes les nécessités et tous les désirs sont garantis en souplesse grâce au conditionnement mentale et à l'administration de substances psychotropes: les citoyens sont heureux, aisés, sexuellement libres et satisfaits, sauf que les termes comme bonheur et liberté n'ont plus beaucoup de sens. Ce qui nous inquiète surtout est que, paraît-il, beaucoup de jeunes d'aujourd'hui considèrent celle d'Huxley une utopie bien réussie: ce qui pour lui en 1932 était une attaque contre l'objectivation et la déshumanisation est aujourd'hui pour ces jeunes une célébration du sexe, de la drogue et de la vie sans effort[67]. Ce qui nous rappelle encore une fois la nature ambiguë de l'utopie et la fondamentale importance du point de vue.

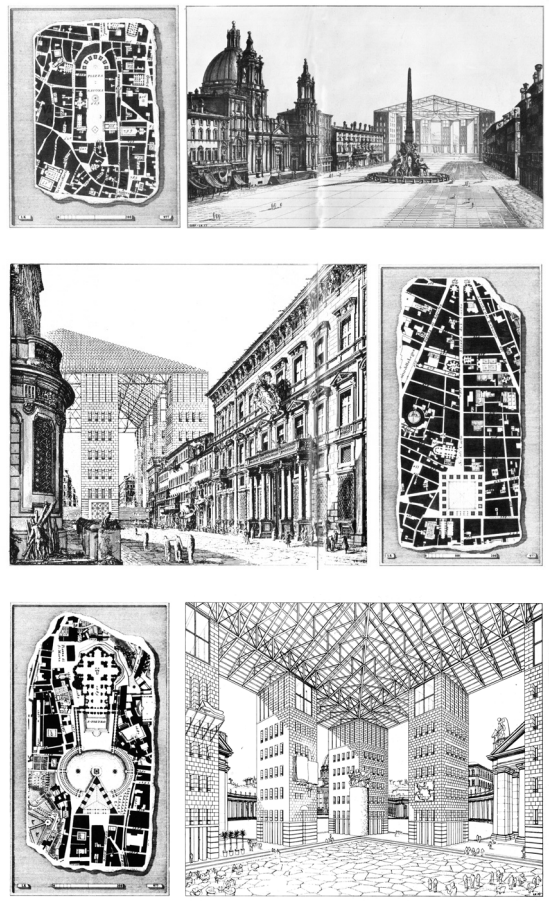
Quel est le rapport, s'il y en a un, entre architecture et dystopie? Est-il possible de penser à quelque chose comme une architecture dystopique? Dans quel but? Là encore cela dépend du point de vue: au-delà des intentions, la Ville Radieuse de Le Corbusier peut être considérée comme une ville dystopique (c'est ce qu'on a fait ici) et la *Großstadtarchitektur* de Ludwig Hilberseimer peut rappeler la scénographie du film dystopique (quoique qu'avec un happy end) *Metropolis* de Fritz Lang. Mais puisque l'architecture est par excellence une activité *positive*, on peut aisément soutenir qu'elle ne peut pas produire *intentionnellement* des projets dystopiques. À l'exception peut-être de *No-stop City* du groupe italien Archizoom: un projet de grand impact et même fascinant, où l'on représente un territoire complètement recouvert d'habitations équipées d'air-conditionné, illuminées artificiellement et entassées horizontalement et verticalement sans solution de continuité, de telle façon à nous apparaître comme une parfaite métaphore de la société de masse, des consommations de masse et de la production en série.

67 *Idem*, p. 70.

Mais *No-stop City*, comme l'on vient de dire, est une exception, et peut-être aussi une provocation[68]. Il n'en reste donc que l'architecture, pour sa nature, peut seulement promouvoir quelque chose en positif et non pas représenter un défaut. C'est peut-être pour cela que, vers la fin du XX^{ème} siècle (environ dans les années quatre-vingts), orpheline de l'utopie moderne, l'architecture se réfugia dans un nouveau type d'utopie, que par défaut de termes dans la critique architecturale, on pourrait emprunter (encore une fois) à la littérature: ce que dans la littérature de science-fiction on appelle «uchronie». On est, clairement, en face d'une autre variation sur le thème inventé par Thomas More, sauf que cette fois c'est le mot «*τόπος*» à être substitué par celui de «*χρόνος*» («temps») : ce serait donc «sans temps», et/ou - si l'on veut profiter pleinement de la subtilité de More - «beau temps». Le terme uchronie désigne dans la science-fiction ce genre de romans et nouvelles qui se déroulent dans des univers fictionnels parallèles et situés dans le passé. Ce sont des univers alternatifs, qui cherchent à imaginer qu'est-ce qui se passerait si quelque événement important de l'histoire se serait déroulé différemment de ce qui s'est vraiment passé. Ils cherchent, essentiellement, de répondre à une question fondamentale : «Et si ?», «Et si Napoléon, ou Hitler, avait gagné la guerre ?», «Et si John Fitzgerald Kennedy n'avait pas été assassiné ?» ; et, à partir de là, ils cherchent à imaginer un univers plausible extrapolé à partir de cette hypothèse[69].Il y a un sous-genre particulier d'uchronie qui nous intéresse tout spécialement ici: le *steampunk*. Le nom est à son tour un composé, ou pour mieux dire une crase, entre «*cyberpunk*» et «*steam*» («vapeur»), et désigne les romans de science-fiction qui se déroulent dans des scenarios XIX^{ème} siècle

68 Le fait que No-stop City soit un projet dystopique put aussi être matière à discussion, du moins à rester à ce qu'en disait Andrea Branzi, « chef charismatique » des Archizoom, à l'occasion d'un récent congrès (*Rebel Matters - Radical Patterns,* Gênes 21-22 mars 2013). Durant cette occasion Branzi eut à dire (de manière provocatrice ?) que son projet était *réaliste* et que la vraie dystopie était la réalité contre laquelle il était pensé. En tout cas, quoiqu'on en pense, il semble difficile de nier qu'il s'agit au moins d'un projet nihiliste.

69 Quoique le genre uchronique soit presque exclusivement science-fictionnel, il y a des précédents importants dans la littérature cultivée aussi : par exemple le *Ponce Pilate* de Roger Caillois, où l'auteur imagine que le personnage éponyme gracie Jésus Christ. Il y a aussi, dans la bande dessinée américaine, des séries entières de comic-books dédiés aux super-héros qui s'appellent « Et si ? » (« What If ? ») qui servent surtout à esquiver la répétitivité des aventures où les héros sont trop puissants : « Et si Superman ne pouvait pas voler ? ».



Leon Krier, Roma Interrotta, 1978

(généralement l'Angleterre victorienne), en faisant l'hypothèse que toute sorte de produits technologiques, d'aujourd'hui ou même du futur, aient déjà été inventés. Voilà alors les ordinateurs et les pistolets à rayons gamma dans un décor Style Nouveau fantaisie, qui revêt aussi les dits ordinateurs et pistolets. On parlait de «sans temps» et de «beau temps» et en effet, il y a dans le *steampunk* beaucoup de nostalgie pour «les beaux temps d'antan»; mais il s'agit surtout d'une nostalgie esthétique: à bien y réfléchir, ce que l'on imagine est une société qui a tous les avantages de la technologie actuelle (et souvent aussi de celle du futur), mais d'une technologie rendue plus agréable par un style qui a eu plus de temps pour se sédimenter dans notre sensibilité.

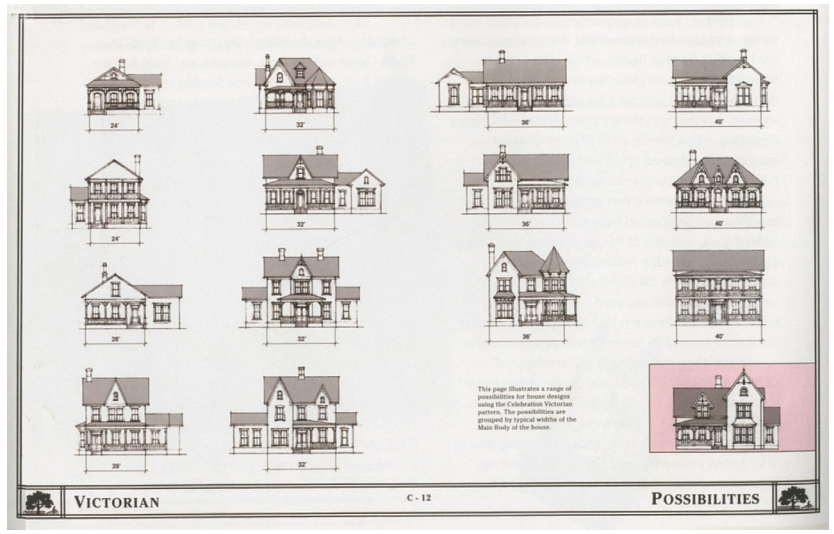
Tout ce qu'on vient de dire sur le *steampunk* pourrait être employé pour décrire, toute proportion gardée, l'architecture dite «postmoderne». On parle ici d' «architecture postmoderne» dans le sens précis qu'à ce terme ont donné critiques et historiens de l'architecture comme Charles Jencks et Paolo Portoghesi, c'est-à-dire précisément cette architecture qui emploie les motifs tirés des styles, morphologies et décors du passé (surtout classique) tout en les réalisant avec les technologies d'aujourd'hui. L'architecture postmoderne est tellement *steampunk* qu'elle est allée jusqu'à produire de véritables scenarios «Et si?». C'est le cas par exemple du concours «*Roma Interrotta*» («Rome Interrompue», 1978), où douze vedettes de l'architecture furent convoquées pour projeter sur le plan de Rome gravé par Giambattista Nolli en 1748. C'est ainsi qu'une Rome imaginaire, pleine de vides bucoliques à son intérieur, devint le gymnase pour les exercices les plus bizarres, à la limite du narcissisme, des douze architectes. Les projets de Leon Krier, trois énormes phalanstères (des centres sociaux) entièrement en maçonnerie et charpente métallique, placés dans les contextes historiques de Place Saint Pierre, Place Navone et Via Condotti, sont des parfaits exemples de l'attirail *steampunk*. Mais d'ailleurs, on pourrait lire l'entière architecture postmoderne en la faisant précéder par la question «Et si ?» : «Et si le style moderne n'était jamais arrivé ?».

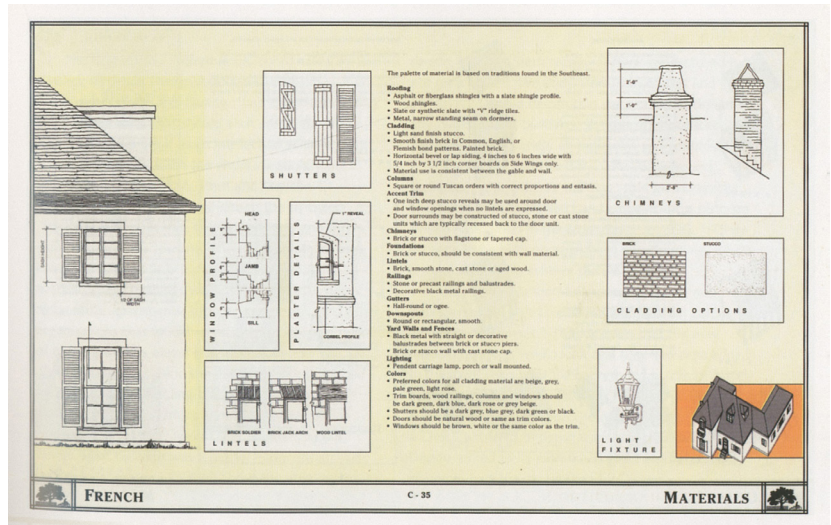
Mais l'uchronie n'a pas produit que des

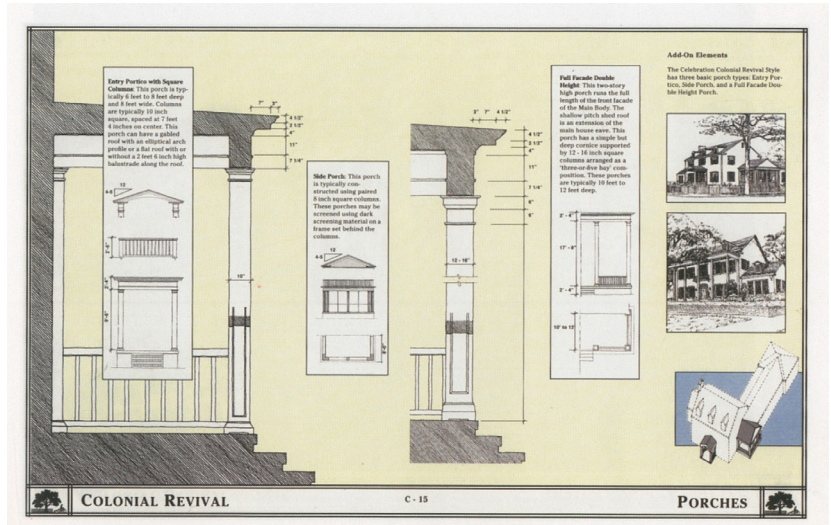
rêves: paradoxalement c'est aujourd'hui, dans le XXI^{ème} siècle, aux Etats-Unis d'Amérique (qui justement sont un pays sans histoire), qu'un mouvement connu comme «New Urbanism» (qui n'a vraiment rien de nouveau, ce sont les paradoxes de la postmodernité)[70], est en train de bâtir un grand nombre de quartiers, ou même de petites villes, en plein esprit uchronique; des villages en vernaculaire fantaisie (un peu Disneyland un peu Club Med), qui semblent se situer dans un univers parallèle, surtout par respect à ce qu'on s'attendrait quand on songe au mot «États-Unis», qui par réflexe pavlovien un européen associe à celui de «Modernité». Les nouveaux urbanistes semblent aussi quant à eux sortir d'un univers parallèle: absents depuis une trentaine d'années des magazines et des universités d'architecture «qui comptent» et ignorés par toute personnalité de la jet set architecturale, pour qui le terme «postmoderne» est désormais l'équivalent d'une injure.

Une des premières villes «uchroniques» du XX^{ème} siècle est Celebration. Celle-ci a servi de modèle à beaucoup de villes qui ont suivi. Celebration est en réalité ce qu'on appelle une «*gated community*» («résidence fermée»), c'est à dire une communauté privée séparée de l'environnement et accessible par des entrées sévèrement contrôlées, dans la meilleure tradition utopienne. Elle a été bâtie avec l'argent de la Walt Disney Company, ce qui est très approprié, étant donné que Disneyland, avec sa Main Street en style victorien-américain et son château de fées à l'échelle réduite, concentre en soi tout le savoir-faire pour produire l'implosion temporelle nécessaire à ce type de villes dont le principal problème est justement l'air de fausseté qu'elles comportent. Ce n'est pas par hasard si le film *Truman Show* (1998), où le protagoniste est à son insu l'interprète principal d'une comédie de situation et où toutes les autres personnes sont des figurants, a été tourné à Seaside, une autre

70 Le *New Urbanism* (Nouvel Urbanisme) est un mouvement qui s'inspire aux principes de l'urbanisme traditionnel et, entre les autres, aux théories urbanistiques de Leon Krier et de Christopher Alexander. Il fut institué en 1993 au sein du Congrès pour le Nouvel Urbanisme, dont Andrés Duany et Elizabeth Plater-Zyberk (architectes associés) sont peut-être les membres fondateurs les plus connus, outre que les plus actifs du point de vue professionnel. Cf. Emily Talen (éditeur), *Charter of the New Urbanism*, McGraw Hill Education, New York 1999.





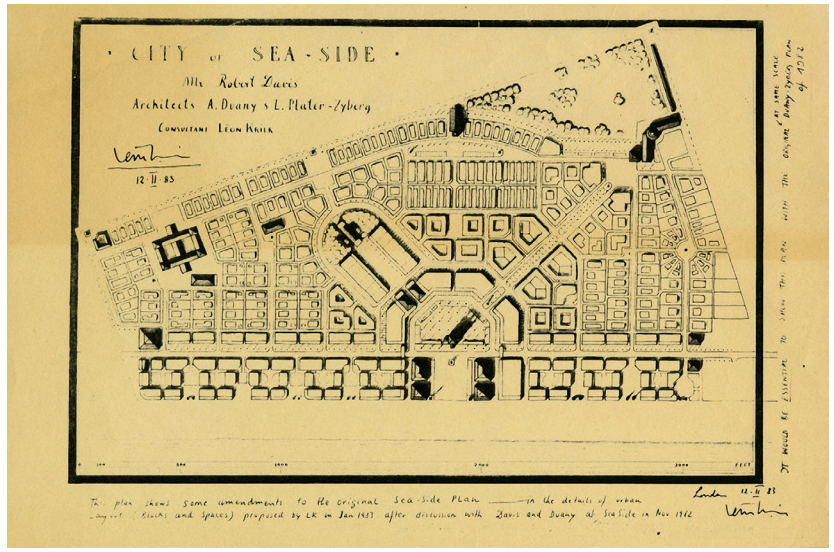


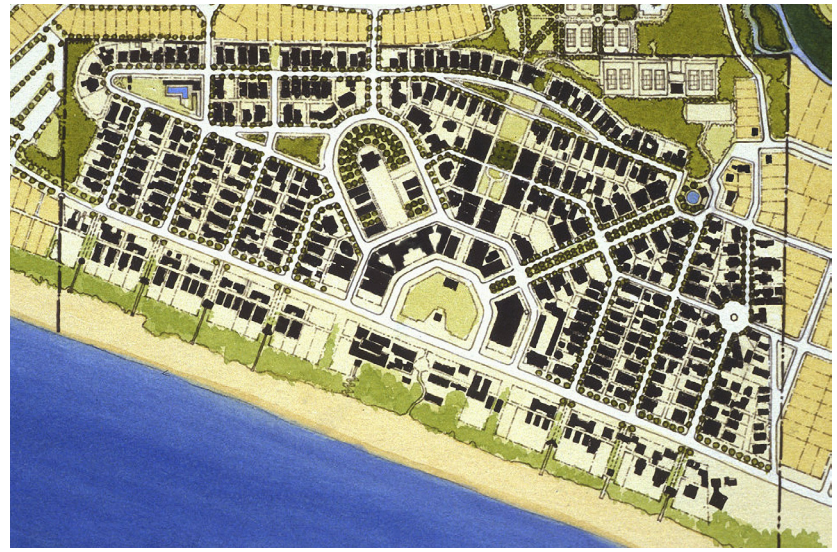
Celebration, Florida

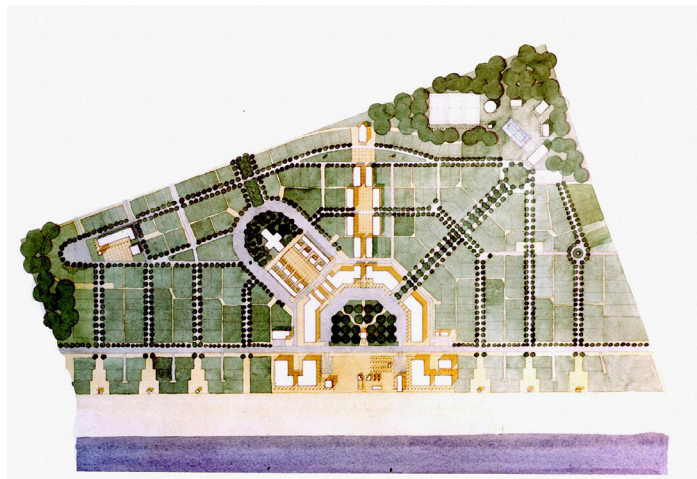
Celebration, Florida

Celebration, Florida

Celebration, Florida







Seaside, Florida

Seaside, Florida

ville pionnières du *New Urbanism*[71]. Mais les problèmes ne s'arrêtent pas là et sont, encore une fois, d'ordre social. Le vrai problème est que pour maintenir au dehors de ses limites tout ce qui dans une ville normale est inévitable pour son normal devenir (malpropreté, désordre, bruit, contradictions, ... *vie*), il faut exercer un control social ferme et constant du haut. Ce n'est pas surprenant d'entendre un habitant de Celebration, pourtant un ex-militaire, donc vraisemblablement un défenseur de l'ordre et de la discipline, dire que dans ce décor de carte-postale «on aurait besoin de voir quelques ivrognes se promener de temps en temps»[72].

C'est à nouveau le problème de l'utopie platonicienne, un problème qui devient tout de suite évident lorsque l'utopie prétend se faire «topie» et passer du monde des idées à celui des faits; à savoir, le moment où l'utopie se fait architecture. L'architecture a l'étrange pouvoir de mettre tout de suite en évidence les problèmes sociaux de l'utopie: de Le Corbusier à Leon Krier elle est l'arrêt de mort de l'utopie. Et, paraît-il, elle-même l'a finalement compris, si c'est vrai que le terme «utopie» a virtuellement disparu du vocabulaire des architectes les plus influents d'aujourd'hui. Avouons-le: pour ce qu'on a vu jusqu'ici, il paraît que tout ce qui nous reste à dire soit«bon débarras». C'est ce qu'en fait a dit Rem Koolhaas dans le cours d'une conférence («good riddance»); mais pour ajouter aussitôt: «mais l'absence de volonté utopique est peut-être autant grave d'une overdose d'utopie», parce que - il explique - la conséquence est une perte totale de confiance en ce qu'on fait et en ce qu'une fois on croyait de savoir[73]. Or, le fait que cette observation vienne de Koolhaas, qui pourtant n'est certainement pas ce qu'on dirait une âme sensible, devrait nous faire réfléchir sur le fait que l'absence d'utopie équivaut en effet à un manque de ce qu'en termes kantiens on avait nommé «idées régulatives», c'est à dire d'idéaux quelconques. C'est exactement ce qu'on identifie en parlant de «condition postmoderne», cette fois en termes philosophiques et non pas en termes architecturaux: une condition dans laquelle les idéaux durent moins d'une saison de la mode. La fin de l'utopie, rappelons-le, c'est la fin du projet, dans le sens de projection en avant, ce qui devrait impliquer un retour aux mœurs et aux traditions: sauf qu'un effet irréversible du passage à la modernité est la désintégration de toute vraie tradition, comme les villes du *New Urbanism* le démontrent très bien. Le résultat est que, pour résumer avec une phrase bien connue de Paul Feyerabend, «anything goes» («tout est bon»)[74].
C'est ce qu'on pourrait définir le «paradoxe de More» : l'utopie est un mirage à refuser, mais le refuser c'est une folie.

Entre idéologie et utopie, désir et espoir

Le concept exposé par Koolhaas est très proche, sans qu'il y ait vraisemblablement aucune filiation directe, de ce que Karl Mannheim écrit dans un livre de 1936 intitulé *Idéologie et utopie*:

> *« Toutes les fois que l'utopie disparaît, l'histoire cesse d'être un processus menant à une fin dernière. Le cadre de référence selon lequel nous évaluons les faits se dissipe, et nous restons avec une suite d'événements tous équivalents »*[75].

Sans l'utopie, soutient Mannheim, l'histoire perd sa direction: elle perd cette flèche temporelle, on peut ajouter, qui représente l'écart plus significatif distinguant la civilisation occidentale par rapport aux autres civilisations et par rapport à ses mêmes racines gréco-romaines. Dans le passage successif, Mannheim anticipe le concept de spatialisation du temps comme conséquence de cette perte, un concept utilisé maintes fois aujourd'hui pour exprimer l'impasse caractéristique où se trouve l'époque contemporaine[76].

Le livre de Mannheim représente avec

71 Bâtie à partir du 1981 en Floride suivant les plans de Andrés Duany et Elizabeth Plater-Zyberk.

72 Dans Andrew Ross, *The Celebration Chronicles. Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney's New Town*, Ballantine Books, New York 1999, p. 310. Notre traduction.

73 Rem Koolhaas, *Dilemmas in the Evolution of the Cities*, Conférence à la CABE (Commission for Architecture and the Built Environment), 16 janvier 2006.

74 « 'Tout est bon' n'est pas un 'principe' que j'épouse [...] mais l'exclamation terrifiée d'un rationaliste qui a regardé de plus près l'histoire ». Paul Feyerabend, *Against Method* (1975), Verso, London - New York 1993, p. vii. Notre traduction.

75 Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (1936), Routledge, London 1960, p. 227-228. La réflexion de Mannheim continue. Notre traduction.

76 « Le concept de temps historique qui guida à époques qualitativement différentes disparait et l'histoire devient de plus en plus un espace indifférencié ». *Idem*, p. 228. Notre traduction.

Le principe espérance de Ernst Bloch une des deux grand œuvres dédiées à la réflexion sur l'utopie d'un point de vue philosophique plutôt que sociale où politique. Dans ces livres les questions relatives à l'ingénierie sociale de communautés, réelles ou fictionnelles, passent plus ou moins à l'arrière-plan, tandis que l'utopie vient abordée surtout comme une constante anthropologique et une des idées fondamentales dans la construction de la pensée humaine. De plus, ce qui rapproche les deux livres, si bien avec des différences substantielles, est la lecture de l'utopie comme système d'amorçage d'un *principe de possibilité* qui contrebalance dialectiquement le *principe de réalité*.

Le nœud du livre de Mannheim consiste dans la contraposition ontologique entre le concept d'utopie et celui d'idéologie. Sa lecture de l'idéologie se rapproche à celle de Marx[77] en la lisant comme disposition mentale conservative et pour la plupart du temps inconsciente, en défense des intérêts du pouvoir constitué: l'idéologie se place en dehors de toute théorisation et tend pour sa nature à regarder l'ordre social, qui est toujours construit, comme donné, une conséquence de l'ordre naturel des choses[78]. À cette tendance *naturalisante* de l'idéologie s'oppose l'utopie qui est à la base d'une *construction culturelle* s'appuyant sur la réalité et qui s'explique à travers son interprétation. L'utopie est, pour ainsi dire, une grille d'interprétation de la réalité qui change l'ordre hiérarchique des valeurs non seulement du présent mais aussi du passé, sur la base de nos espoirs, désirs et objectifs. De cette façon, l'histoire même est toujours une interprétation avancée en fonction d'une transformation du futur: sans utopie, sans les sélections et accentuations qui viennent d'elle, l'histoire deviendrait un amas inintelligible de faits destitués de sens.

77 Même si dans son livre il y a une analyse très attentive de ses précédents, qui remonte jusqu'à la pensée religieuse ancienne.

78 Ainsi décrite, l'idéologie prend des connotations négatives qui ne sont pas nécessairement dans les intentions de Mannheim. Comme le dit Paul Ricœur, qui dans un livre intitulé *Lectures on Ideology and Utopia* reprend et amplifie les thèmes de Mannheim, « L'idéologie n'est pas nécessairement une notion péjorative car, comme je tenterai de le montrer dans le dernier chapitre consacré à l'idéologie, nous avons besoin d'une notion qui définisse pour lui-même l'identité d'un groupe. Même une force historique qui s'efforce d'ébranler l'ordre des choses existant présuppose quelque chose d'autre qui préserve l'identité d'un groupe, d'une classe, d'une situation historique, etc. ». Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie* (1986), Editions du Seuil, Paris 1997, p. 232.

Mais chaque fois qu'une utopie, ainsi définie, se réalise, dans l'interprétation de Mannheim elle tend avec le temps à se normaliser (à devenir *norme*) et à se transformer en «vérité», c'est à dire en idéologie: «Les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées» il dit en citant Lamartine[79]. L'histoire n'est alors que le résultat d'un rapport dialectique entre utopie et idéologie, ou, pour mieux dire, une succession d'utopies qui se substituent à tour de rôle.
L'œuvre de Bloch, *Le principe espérance*, est une défense passionnée de l'utopie qui cherche à en restituer une image beaucoup plus riche et variée par rapport à celle que la littérature et l'activisme réformiste nous ont léguée[80]. Avec ses trois volumes publiés entre 1954 et 1959, cette œuvre pourrait servir de contrepoids à celle de Popper. Pour Bloch, l'utopie représente l'essence même de l'esprit humain et de sa liberté, et comme telle elle est inévitable. Par respect pour Mannheim, l'œuvre de Bloch néglige beaucoup plus les aspects politiques pour se focaliser principalement sur ceux liés à l'imaginaire, et par surcroît se concentre beaucoup plus sur le futur, ou pour mieux dire sur l'utopie comme anticipation du futur. La sienne est une «ontologie du ne-pas-encore-être»[81], comme il le dit lui-même, se rattachant aux rêves qui descendent du mythe de la chute d'une vie meilleure et qui constellent toute l'histoire de la vie humaine. Il y a dans son traité beaucoup d'espace dédié aux jeux, aux rêves d'enfant, aux contes de fées et aux légendes populaires. Mais surtout aux arts - la peinture, la musique, la poésie - qui sont représentés comme des moyens pour achever par morceaux une plénitude qui est impossible dans la réalité du présent mais qu'on espère du futur: «Dans ses aspirations tout le monde vit d'abord dans le futur, le passé vient seulement ensuite et un vrai présent n'a presque pas sa place»[82]. Il y a aussi une partie dédiée à l'architecture, où, si des paroles très dures

79 Karl Mannheim, *cit.*, p. 183.

80 « Le concept d'utopie a été grandement rétréci, c'est à dire confiné aux romans politiques [mais] philosophiquement est beaucoup plus vaste ». Tiré de la version italienne : Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 2005, p. 19. Et « L'utopien coïncide si peu avec le roman sur la ville idéale qu'il y a besoin de toute cette tonalité qui est la philosophie (une tonalité parfois presque oubliée), pour rendre justice au contenu de ce qu'on appelle utopie ». *Idem*, p. 20.

81 *Idem*, p. 17.

82 *Idem*, p. 6. À vrai dire il y a beaucoup plus : dans ces plus de mille et cinq-cents pages il y a tout ce que, dans tous les domaines - de la médicine à la géographie, à la religion, à la science et à tout ce qui s'ensuit - peut nous ouvrir au rêve et au possible.

sont employées pour le style du Bauhaus, pour la Ville Radieuse de Le Corbusier et en tout cas pour ce type d'architecture «qui se prend pour progressiste mais qui devient très vite stagnante et tend à se transformer en ferraille»[83] , il y a, en revanche, un considérable nombre de pages consacrées à la construction d'une plus ample idée d'architecture, qui se rapporte non seulement aux bâtiments, mais aussi à l'architecture peinte, comme dans les tableaux et les trompe-l'œil (sur les murs de Pompéi ou sur les voûtes des églises baroques), aux maquettes pour enfants, à la «fascination aurorale d'ébauches»[84] qui ne sont pas forcément pensées pour être réalisées: le but est d'inclure dans l'architecture, et sous le signe de l'utopie, toute représentation d'espaces qui, bien que souvent impossibles, parlent d'une dignité de l'homme retenu toujours supérieure aux misères quotidiennes du réel.

Quoique similaire pour certains aspects à celle de Mannheim, la notion d'utopie de Bloch est donc beaucoup plus vaste et pluridimensionnelle. Elle s'approprie, non seulement du possible et de l'impossible, mais aussi de l'imaginaire et de ce que Gaston Bachelard a appelé «rêverie»[85], et pour cette raison donc se rend capable de comprendre en soi la quotidienneté, qui comme déjà vu plusieurs fois est la première victime de l'utopie. Et pourtant, si avec Bloch l'utopie s'éloigne de la cape de totalitarisme que le positivisme scientiste avait accumulée autour d'elle, en lisant ses pages on a souvent l'impression d'une contradiction de fond qui risque de faire crouler l'ensemble de son échafaudage théorique. Il y a beaucoup de moments où l'interprétation blochienne nous apparaît viciée par une vision eschatologique qu'elle partage avec les formulations du positivisme «dur»: c'est une approche qu'il relève de son credo marxiste (et de l'éminence grise de Hegel qui a souvent frappé beaucoup de marxiens) et qui lui impose de postuler, quoi qu'il en coûte et quoique refoulée bien en avant dans le temps, une fin de l'histoire, un nouveau royaume qui se réalisera sur terre, signera

83 *Idem*, p. 848.

84 *Idem*, p. 819.

85 Cf. surtout *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957 et *La Poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris 1960.

la fin de l'exploitation de l'homme sur l'homme et permettra l'accomplissement final de cette *espérance* au nom de laquelle il écrit son livre[86]. Ce qui pourtant est contradictoire avec tous les passages du livre (ils sont nombreux) où les morceaux d'utopie dispersés dans le réel par l'art et le rêve ne sont clairement pas des anticipations d'une réalité future, mais «des espaces intentionnellement impossibles»[87], destinés par définition à rester inachevés, «autres».

Le symptôme plus évident de la contradiction est déjà dans cette «espérance» du titre: parce que non seulement on ne peut qu'espérer que dans ce qui a une possibilité, quoique mince, quoique éloignée, de se réaliser; mais comme Adorno rappelle à Bloch même, un rêve réalisé est destiné à s'estomper rapidement dans la quotidienneté du «normal»[88]. Et pourtant Bloch semble avoir déjà sous la main la solution au problème, si seulement son idéologie ne lui empêchait pas de la voir: lui-même, dans le cours de sa narration, remplace plusieurs fois le terme «espérance» avec celui de «désir», qui est tout à fait autre chose. Ce n'est pas seulement une question terminologique; ou bien, c'est une question terminologique, mais dans le but de décrire avec précision un sentiment en choisissant les mots les plus appropriés que possible. Dans l'interprétation psychanalytique, la raison d'être du désir n'est pas dans son assouvissement, mais dans le procès où il ne cesse jamais de se reproduire comme désir[89]. C'est un désir abstrait et intransitif, dénoué de toutes pulsions vers des objets quelconques.

Vers la fin du chapitre dédié à l'architecture, Bloch s'avance à donner

86 « Dans les rêves d'une vie meilleure on a toujours demandé un accomplissement de bonheur que le marxisme seulement peut entrouvrir ». *Idem*, p. 22.

87 « Un plafond de ce goût incarne, d'une manière magistralement instable, rien que l'image d'un désir de vivre dans un espace complètement autre de ce qui est présent, ou mieux dans un espace intentionnellement impossible » *Idem*, p. 813.

88 « Je voudrais rappeler que nombre de soi-disant rêves utopiens - la télévision, le voyage interplanétaire, l'atteinte de la vitesse du son, ont été exaucés. Mais, dans la mesure où ces rêves se sont réalisés, c'est comme si l'on avait oublié leurs qualités meilleures ; on n'est pas heureux d'eux ». « Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictons of Utopian Longing » (1964), dans Ernst Bloch, *The Utopian Functon of Art and Literature*, MIT Press, Cambridge Mass. 1988, p. 1.

89 Slavoy Zizek, *The Plague of Fantasies*, p. 39.

une définition qui est très proche de la définition d'utopie que nous cherchons depuis le début de ce texte :

«Tous les grands bâtiments [de l'histoire] ont été édifiés dans l'utopie, dans l'anticipation d'un espace adéquat à l'homme »[90] .

C'est vrai que tout de suite après il vaticine l'arrivée d'un monde nouveau dans lequel les conditions de liberté ne seront plus partielles, mais c'est en isolant l'intuition de ce fragment et en la faisant réagir avec la notion de désir qu'on pourra s'acheminer vers la conclusion de notre recherche.

Conclusion: des lieux «autres»

En réalité il nous reste encore un autre problème à résoudre, pour autant qu'il nous soit possible, avant de conclure: celle d'un «topos» qui soit «avec lieu» et en même temps «sans lieu», parce que l' «avec» annule les potentialités du «sans» et vice versa. Quelles sont ces potentialités? Elles résident dans le jeu réciproque et dialectique entre *réel* et *imaginaire*, *mot* et *chose, dénotation et connotation*. Le réel (lieu) nous implique, nous appelle à une relation empathique avec lui, secoue notre indifférence; et pourtant si laissé seul dans ce jeu, il s'organise et se spécialise, tandis que l'appellation se transforme en contrainte et le secouement en empêchement. C'est ici qu'on peut apprécier la fonction modératrice de l'imaginaire (sans lieu), qui pourtant est si subtil que, si laissé sans freins, tend à se volatiliser. Les choses (lieu), quant à elles, retiennent toujours en soi, en tant qu'objets, un je ne sais quoi qui leur permet de s'enfuir de la constriction dénotative (lieu) des mots; et pourtant les mots (sans lieu) peuvent aussi favoriser une dérive connotative (sans lieu) et libératoire par respect à l'objectivité des choses. Le problème, naturellement, est de retenir les aspects qui se rattachent à la liberté tout en laissant aller ceux qui se rattachent à la constriction, et en même temps de retenir ceux qui peuvent nous maintenir à une juste distance entre terre et ciel. La solution au problème existe déjà et vient d'une conférence qui s'appelle *Des espaces autres*, où Michel Foucault

90 Ernst Bloch, *cit.*, p. 860.

introduit le concept de «hétérotopie»[91]. On est naturellement en présence d'une autre variation du thème de More, la dernière que nous verrons ici: celle-ci cette fois fait précéder au mot «*τόπος*» le mot «*ἕτερος*», qui en grec signifie «divers, autre». Les hétérotopies, nous raconte Foucault probablement sous l'influence de Bachelard, jouissent d'un rapport avec l'espace qui nait de la constatation que la présence phénoménologique de ce dernier n'est pas «homogène et vide», mais «chargée de qualités», peut-être aussi «hantée de fantasme»[92], ce qui fait que les hétérotopies soient des «sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables» [93].

91 « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans : Michel Foucault, *Dits et écrits II*, 1976-1988, Gallimard, Paris 2001, p. 1571-1581.

92 *Idem*, p. 1575.

93 *Idem*, p. 1574-1575.

Le fait d'être en même temps *dans* un lieu et *hors* de ce lieu est ce qui permet à l'hétérotopie de conserver dans le réel cette ambiguïté spatiale qui paraissait possible seulement grâce au double sens de la fiction narrative. Foucault donne beaucoup d'exemples d'hétérotopies: les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons, les maisons de retraite; mais aussi les théâtres, les cinémas, les musées, les bibliothèques; et encore les foires, les villages de vacances; et les navires, «hétérotopie[s] par excellence» dit Foucault. Et avant tout les jardins clos et même les tapis qui en sont, à l'origine, des reproductions. C'est, comme on voit, des lieux qui peuvent être associés soit à l'utopie soit à la dystopie; ce qu'ils ont de commun, en tout cas, est le fait d'être des espaces en soi accomplis qui se distinguent *par différence* par rapport à tout ce qui les entoure.

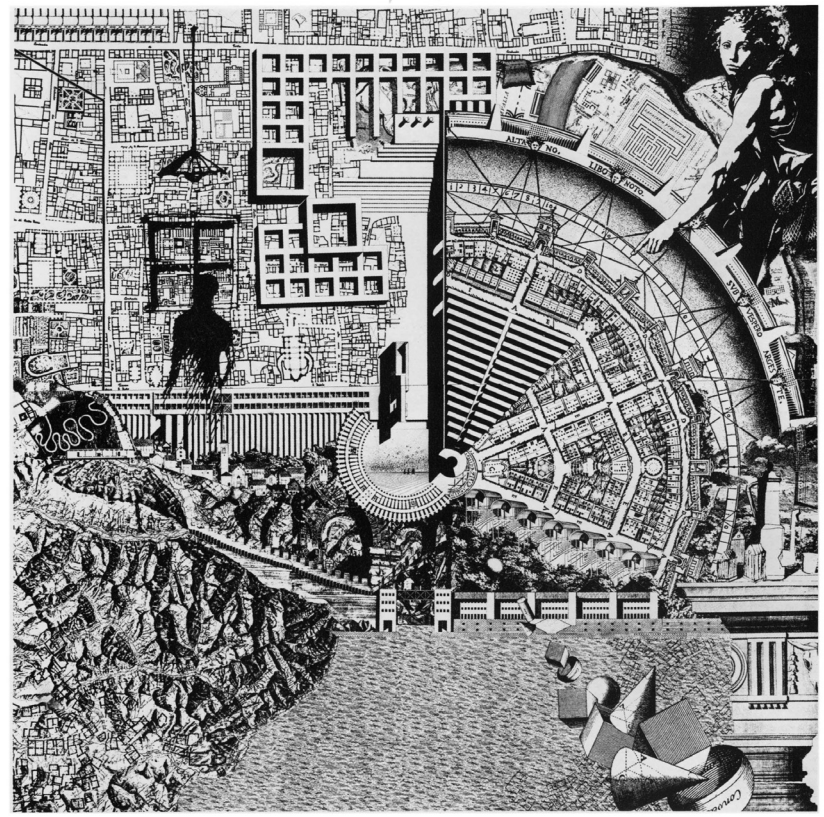
Curieusement, Foucault n'inclut pas dans sa liste les œuvres d'art. Et pourtant déjà Ortega y Gasset avait parlé dans un bref article des tableaux d'art en utilisant presque les mêmes concepts de Foucault: «Le tableau, [...] comme tout

œuvre d'art, est une ouverture d'irréalité qui advient comme pour magie dans le domaine du réel. Quand je regarde cette grise paroi domestique, mon attitude est forcément d'utilitarisme vital. Quand je regarde le tableau, j'entre dans un enclos imaginaire et j'adopte une attitude de pure contemplation. L'œuvre d'art est une île imaginaire qui flotte, entourée de réalité de chaque côté»[94]. Peut-être Foucault ne compte pas les tableaux parmi les hétérotopies parce qu'ils occupent une place qui est à mi-chemin entre le réel et le virtuel. Mais c'est bien ici que l'on peut penser à l'architecture, qui en tant que bâtiment se trouve dans un espace réel, mais qui en tant qu'œuvre d'art s'ouvre à un espace autre. Elle conserve aussi toute l'ambiguïté spatiale de l'utopie en mêlant de façon alternative la paroi grise et le tableau d'Ortega y Gasset: c'est à dire, l'utilitarisme de quand on y vit et l'enclos imaginaire de quand on est en pure contemplation d'elle.

Si Bloch avait dit que toute vraie architecture est édifiée dans l'utopie, c'est maintenant, sur la base du concept d'hétérotopie, qu'on peut donner substance à cette affirmation. Pour le faire, on va tout d'abord considérer un cas exemplaire, à partir duquel on va formuler des hypothèses qu'on pourra ensuite étendre à toute utopie architecturale. En 1976, Aldo Rossi publie sur les pages d'un magazine d'architecture un tableau, un grand collage suggestif et hermétique, accompagné d'un article titré «La ville analogue»[95]. Dans l'article, Rossi parle du rapport entre réalité et imagination et de la «capacité d'imagination comme chose concrète» et il s'en prend à la stérilité de l'urbanisme planificateur et technocratique, qu'il condamne comme tautologique. Même s'il ne parle jamais d'une manière explicite d'utopie, il parle de fantaisie, de liberté, et du sens de l'architecture comme «capacité d'imaginer le futur», une phrase qui nous rappelle le sens final que la spéculation philosophique a donné à l'utopie. Dans les pages du même magazine, Manfredo Tafuri dédie à cette œuvre étrange un

94 « Meditación del marco » (1921), dans José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo II, Revista de Occidente, Madrid 1963, p. 310-311.

95 Aldo Rossi « La Città Analoga: Tavola / The Analogical City: Plate' », dans Lotus 13, 1976, p. 5-8.



Aldo Rossi, La Ville Analogue, 1976

article titré «Ceci n'est pas une ville»[96].

L'allusion à Magritte est particulièrement appropriée car il se réfère à l'ambiguïté toujours présente dans ses tableaux. Si à un regard superficiel la *Ville Analogue* apparaît comme le plan d'une ville, une analyse plus attentive la révèle bientôt comme un montage de goût surréaliste de représentations en plan et en élévation de villes et d'architectures réelles ou seulement projetées, qui se mêlent comme dans une collection d'objets d'affection avec fragments de tableaux et incisions, ébauches et, finalement, projets de Rossi. Comme la pipe de Magritte la *Ville Analogue* de Rossi n'est pas une ville, mais si dans Magritte la contradiction et l'ambiguïté restaient dans le rapport entre langage, représentation et réalité, dans Rossi l'impossibilité est déjà toute contenue dans les images. Et si les romans utopiques avaient cherché de décrire les villes d'une manière littérale avec tous les problèmes que cela comporte, la *Ville Analogue*, en revanche, avec la densité de ses allusions poétiques et son impossibilité programmatique, est la première illustration figurée d'une ville littéraire, et donc la première ville utopique (sans lieu possible) consciemment telle. Mais, bien qu'elle soit utopique, la *Ville Analogue* nous apparaît aussi comme la ville où les projets de Rossi, si étrangés à leur sites réels, trouvent finalement leur place idéale. Comme si les architectures réalisées de Rossi étaient des fragments d'utopie placés de manière hétérotopique dans la ville réelle.

À partir de cette intuition, on peut par extension réinterpréter rétrospectivement toutes les grandes utopies architecturales de l'histoire: elles sont des villes idéales destinées (heureusement) à rester telles, mais où des architectures réelles sont placées idéalement et qui ouvrent en même temps des «lieux autres» dans la ville réelle. Si l'image rêvée par Le Corbusier d'une ville faite seulement des Unités d'Habitation serait assez désolante dans la réalité du quotidien, voilà que l'Unité splendidement isolée dans la banlieue de Marseille est l'image matérialisée d'un désir utopique qui se superpose à la réalité et la re-signifie. Tout comme le Beaubourg

96 Manfredo Tafuri, « Ceci n'est pas une ville », Lotus 13, 1976, p. 10-13.

Pompidou dans le quadrillage XIX^{ème}siècle du vieux Paris est un fragment de Plug-in City des Archigram, et la Piazza della Nunziata dans le dédale moyenâgeux de Florence est un fragment de la ville idéale de la Renaissance.

Une collection de lieux *autres* donc, qui sont aussi, en se rappelant de More, des *beaux* lieux. Il ne pourrait être autrement, étant donné le caractère ambigu par définition de la beauté: si nous nous référons à l'indication que nous donne Vitruve pour l'essence de l'architecture qu'il définit selon la triade *Firmitas*, *Utilitas* et *Venustas*, nous pourrions dire alors que si la solidité et l'utilité se prennent en charge la tâche d'assurer à l'architecture sa partie «topique», c'est à la beauté, en revanche, qu'il faut regarder pour le «u». Il y a cependant des problèmes en architecture à parler de beauté, qui a d'ailleurs une histoire si longue et compliquée. Des problèmes qui viennent soit de l'air vieilli et figé que l'idée d'un autre âge d'une beauté absolue porte avec soi, ou au contraire du terrain douteux qui s'ouvre à partir de l'idée relativiste propre à nos jours. À parler de beauté aujourd'hui on risque toujours de passer pour des réactionnaires ou des naïfs. Mais les problèmes se dissipent au moment où l'on songe à l'étymologie du mot: *Venustas*, de Venus, la déesse de la beauté, vient de la racine Indo-Européenne **wen-*, qui signifie «désir». Dans la tradition occidentale, la beauté n'est que, littéralement, *l'objet du désir*[97].

Nous pouvons ainsi étendre finalement le concept d'hétérotopie à fondement ontologique de l'architecture entière: tout bâtiment qui soit digne d'être appelé architecture ouvre dans la réalité un lieu *autre*, qui se superpose à la réalité et nous montre ce qui est normal dans sa normalité. Ou, pour le dire autrement, qu'il y ait de la normalité en tant que normalité. Un espace qui avec tous les autres devient l'histoire solide des désirs, des idées et des illusions qui ont poussé et tracé la route de la civilisation humaine (le reste, n'est que du bâtir). Et, en considérant cette histoire, on s'aperçoit du fait que chaque beauté (désir) est effectivement relative à son époque, mais aussi que

97 Cf. Crispin Sartwell, *Six Names of Beauty*, Routledge, New York 2004, p. 1-18.

dans leur ensemble elles rattrapent une valeur absolue, dans le sens d'abstrait: un désir en soi qui traverse toute l'histoire en changeant toujours ses objets mais qui demeure toujours égal à soi-même, comme une constante, en tant que désir d'*altérité*, réponse à une insatisfaction qui n'est pas matérielle (ou pas seulement), mais vient d'un besoin de transcendance, du refus d'accepter le monde extérieur comme donné indiscutable.

C'est de là que l'architecture dérive son rôle social, qui n'est pas celui de produire des dystopies dans le but, pour bienveillant qu'il soit, de changer le monde, mais de le regarder depuis l'ailleurs, le critiquer et maintenir vif le doute que la vraie dystopie puisse se cacher dans la quotidienneté considérée comme acquise. Parce que la réalité vécue comme totalité ne contemple pas de transcendance. Parce que, comme dit Foucault en concluant son essai, «Dans les civilisations sans navires les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires»[98]. C'est une raison suffisante pour continuer à désirer.

98 Michel Foucault, *cit.*, p. 1581

«Il y a dans la république utopienne bien des choses que je désirerais voir dans nos cités. Je le désire, plutôt que je ne l'espère» [99].

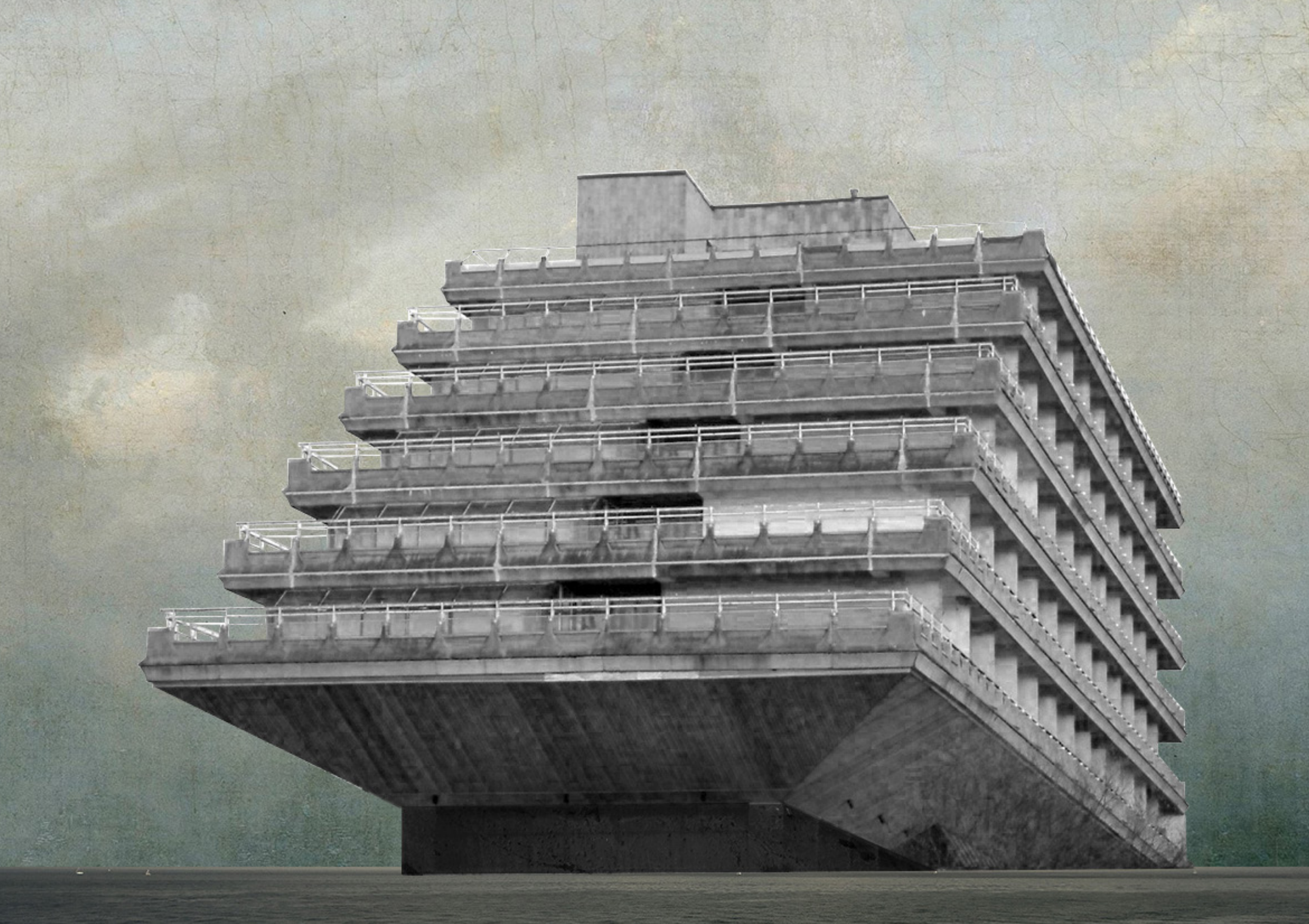
Post-scriptum : une verte modernité

Bien que la modernité, et l'utopie avec, soient laissées pour mortes depuis longtemps, des indices surgissent et se multiplient partout d'une leur résurrection possible, au nom d'une catastrophe écologique qui pourrait mettre à risque l'existence même de la vie sur la terre. Chaque jour fleurit une grande quantité d'images de projets d'architecture où les espaces verts sont prédominants, que ce soit sous la forme d'une pigmentation du béton armé, de surfaces herbeuses horizontales ou, ou encore d'arbres qui ponctuent les surfaces en proximité des bâtiments ou poinçonnent leurs planchers. On pourrait

99 C'est la phrase de congé de l'Utopie de Thomas More. Notre soulignement. La traduction donnée ici est un peu différente par rapport aux éditions plus courantes en français (« désir » à la place de « souhait »), mais elle est plus fidèle tant à l'original en latin qu'à la première traduction anglaise : « *Permulta esse in Vtopiensium republica, quae in nostris ciuitatibus optarimueri usquam sperarim* » ; « *Many thinges be in the vtopian weal publique, which in our cities I may rather wisshe for then hoope after* ».

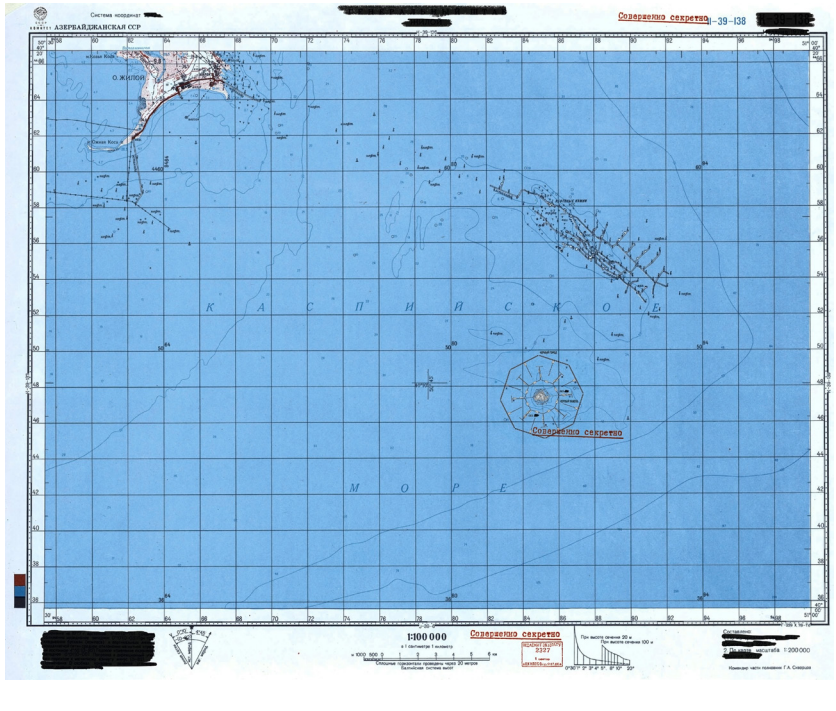
penser instinctivement que la vague écologique est ce qu'il y a de plus hostile à l'idée de modernité, mais c'est justement sa puissante charge utopique qui nous fait apercevoir en fait que le contraire est vrai. Dans la grande majorité des cas (et presque la totalité dans le domaine de l'architecture), il ne s'agit jamais de reculer (de manière uchronique) à des formes préscientifiques d'établissement, mais au contraire d'employer encore plus de technologie pour réparer les dégâts qu'elle-même a produit: la preuve évidente vient de l'allure *high-tech* que partagent tous les bâtiments soi-disant durables. Une idée reprend son cours: qu'il faut s'affranchir des habitudes et planifier du haut selon des formes plus rationnelles d'exploitation des ressources pour le bien de l'humanité, même si cela implique des formes de restriction des libertés collectives et individuelles, qui peuvent aller du déploiement de lois supranationales à l'inspection des poubelles dans les maisons individuelles.

C'est trop tôt pour juger s'il s'agit d'une mode temporaire ou si, face au cataclysme imminent, le relativisme postmoderne a fait son temps. Ce qui est sûr pour le moment, c'est que les architectures écologiques nous donnent souvent l'impression d'être en présence de navires verts à partir desquels nous pouvons contempler l'idée d'une humanité finalement réconciliée avec la nature.

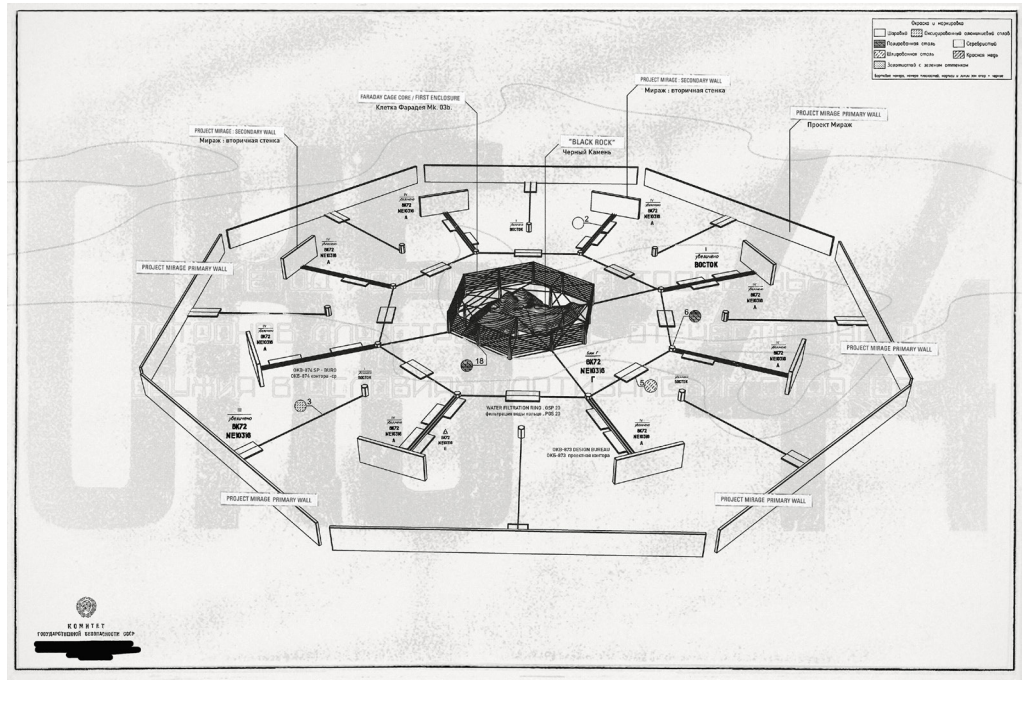


TRAVAUX D'ÉTUDIANTS

SEMESTRE D'AUTOMNE 2014 - 2015



Mathieu BUJNOWSKY
1/4



Mathieu BUJNOWSKY
2/4

Mathieu BUJNOWSKY
3/4

Mathieu BUJNOWSKY
4/4

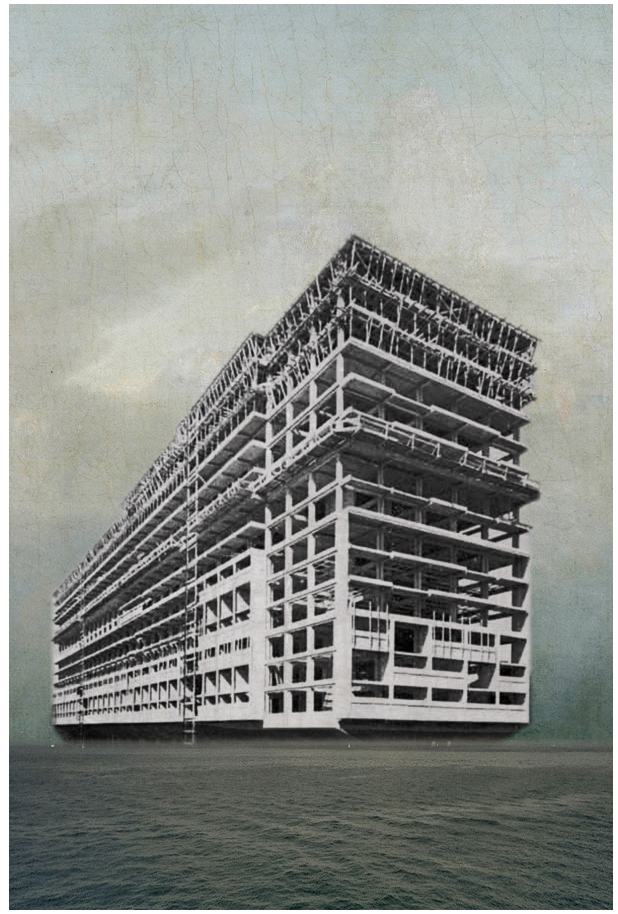
Fiorenza BIANCHI
1/2

Fiorenza BIANCHI
2/2

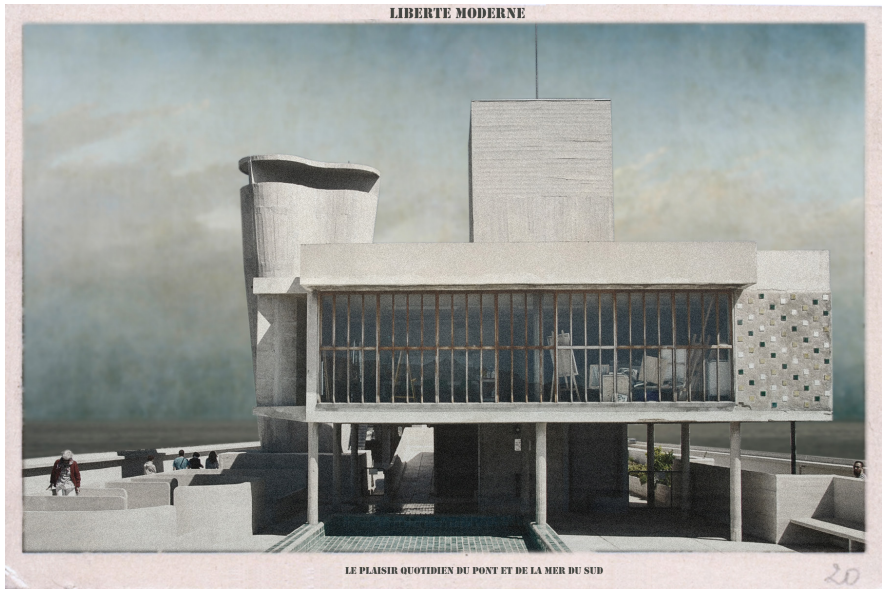
Loris GUILLARD
1/6

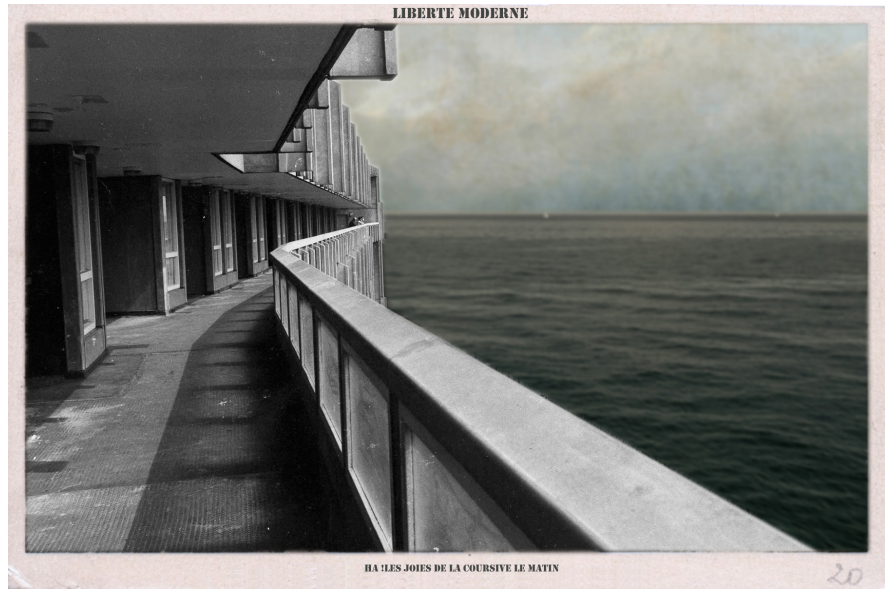
Loris GUILLARD
2/6

Loris GUILLARD
3/6



Loris GUILLARD
4/6

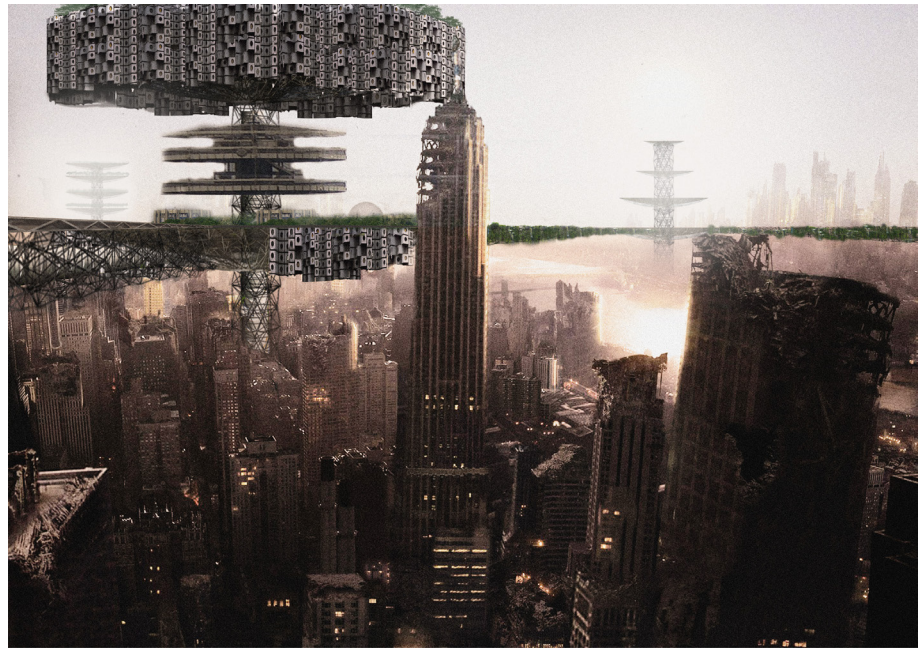

LIBERTE MODERNE
LE PLAISIR QUOTIDIEN DU PONT ET DE LA MER DU SUD
20


LIBERTE MODERNE
HA !LES JOIES DE LA COURSIVE LE MATIN
20

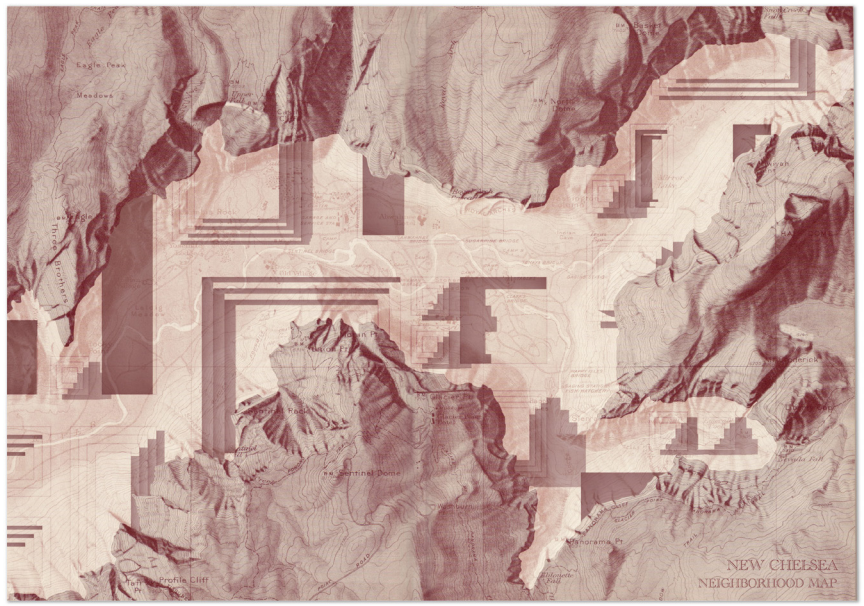
Christophe ALHANKO
1/2

Christophe ALHANKO
2/2

Benjamin BAERTSCHI
1/2



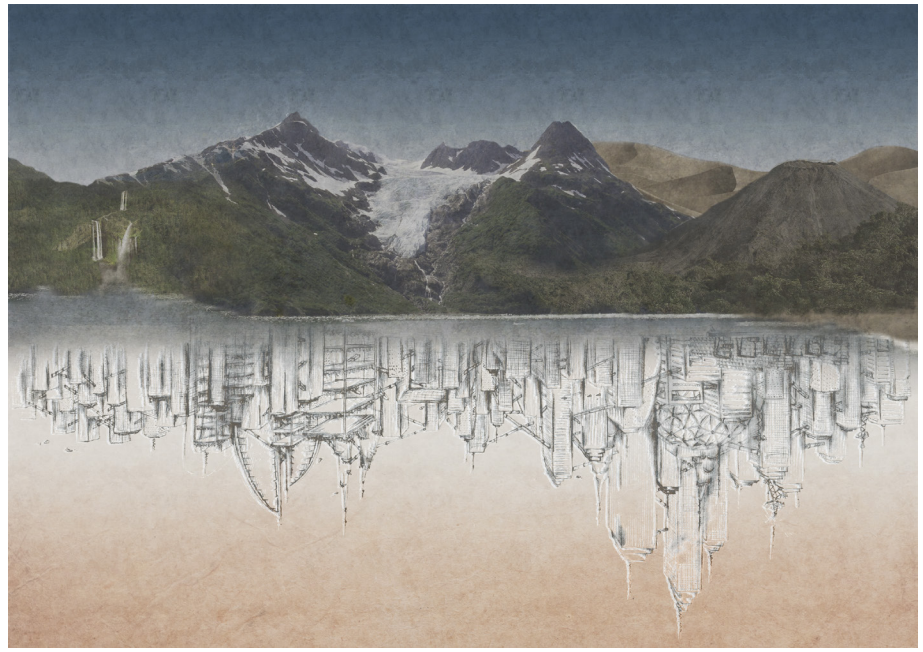
Benjamin BAERTSCHI
2/2



Christopher BALL
1/2

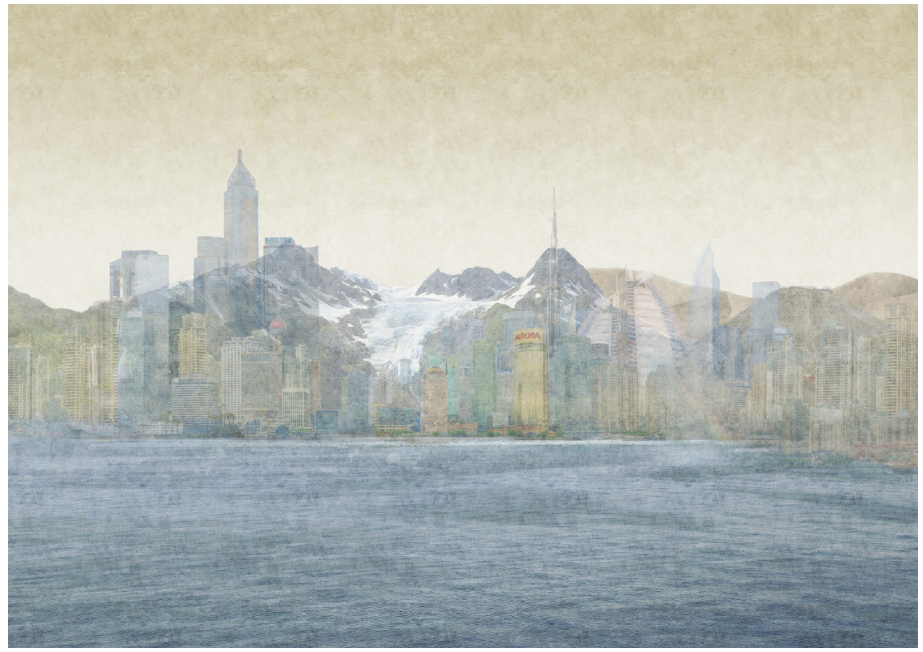
Christopher BALL
2/2

Garbo CHAN
1/4

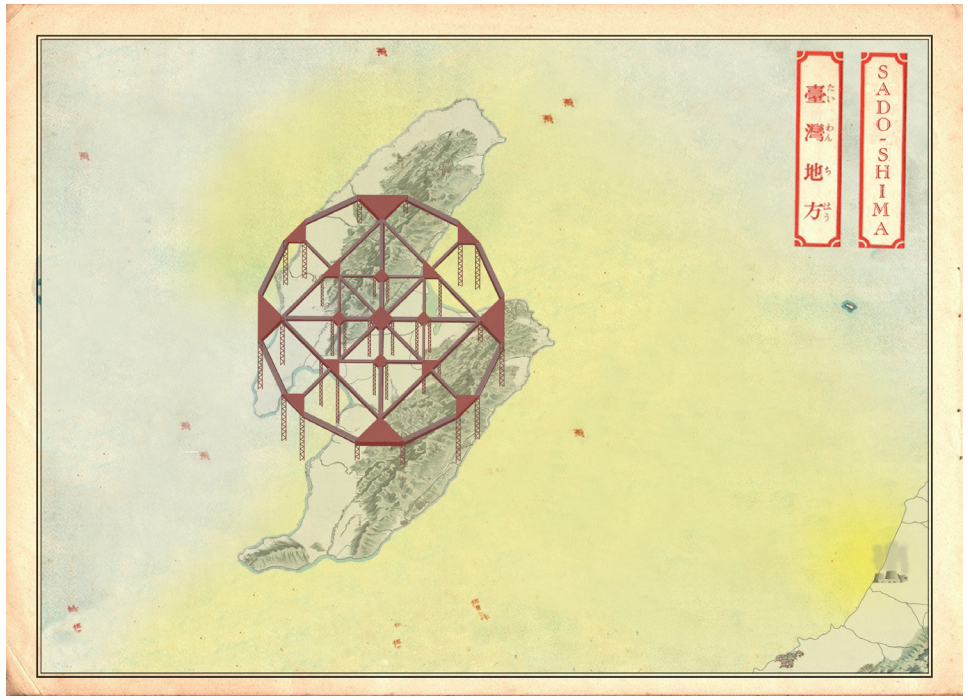


Garbo CHAN
2/4

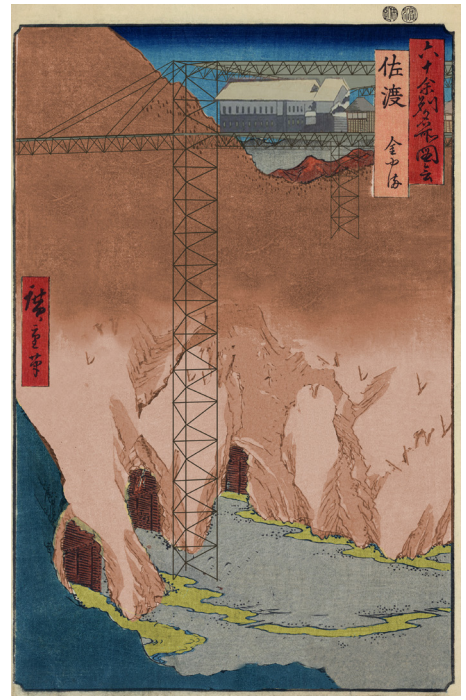
Garbo CHAN
3/4



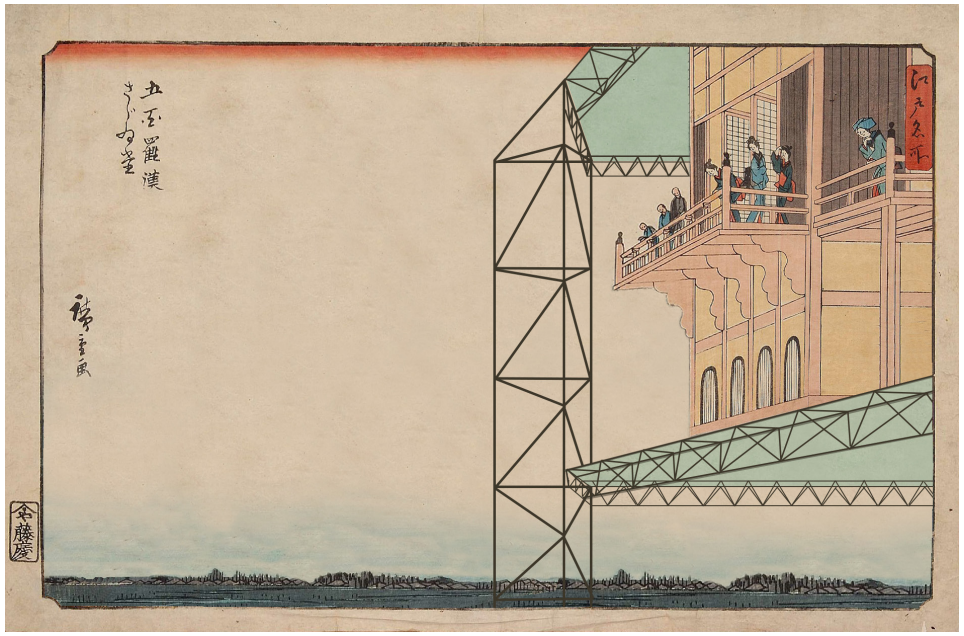
Garbo CHAN
4/4



Patrick BRITT
1/4



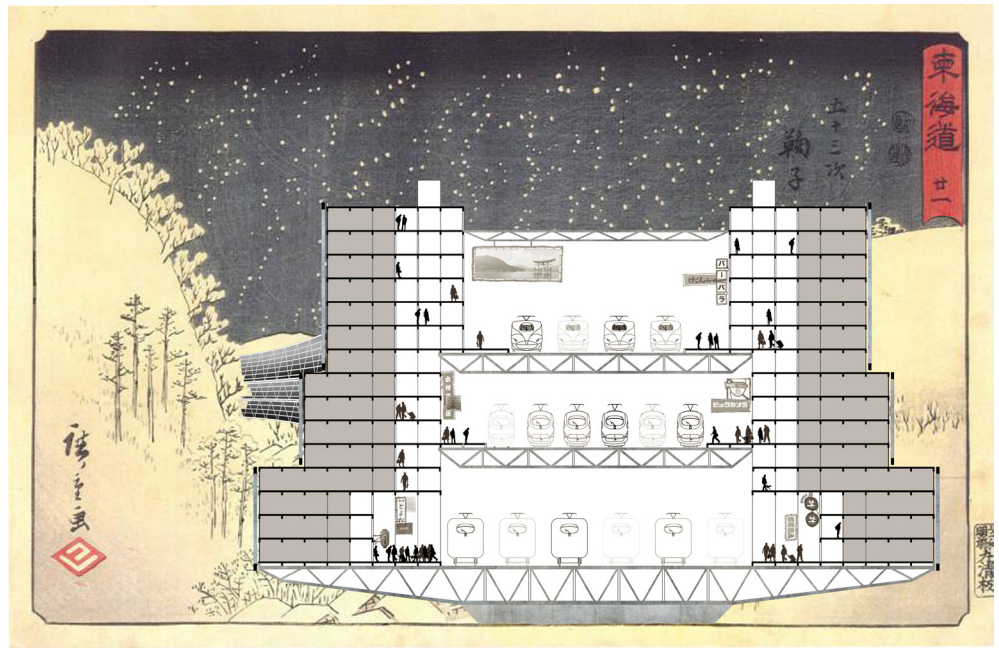
Patrick BRITT
2/4



Michelle JOHANSSON
1/2

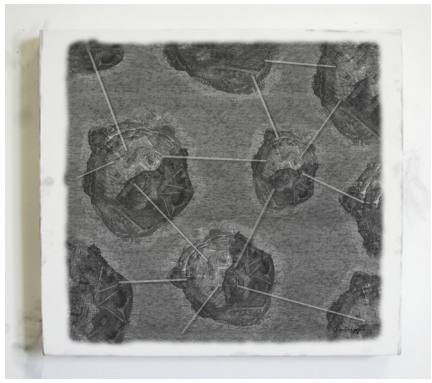
Michelle JOHANSSON
2/2

Adrien GROMETTO
1/3

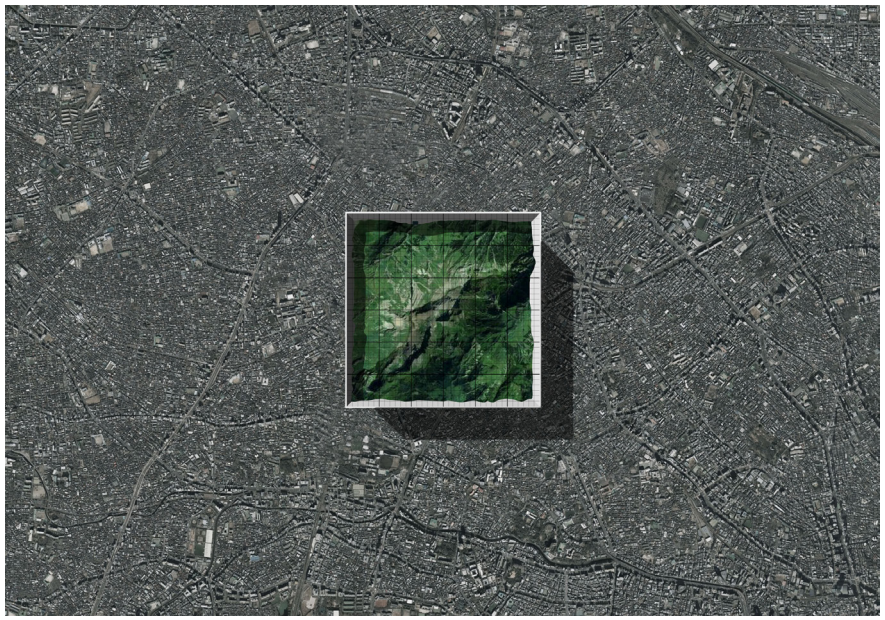


Adrien GROMETTO
2/3

Adrien GROMETTO
3/3

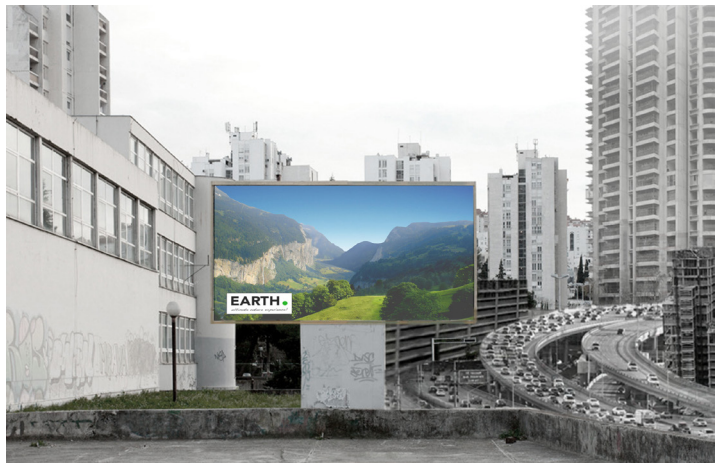


Sacha REY
I/I

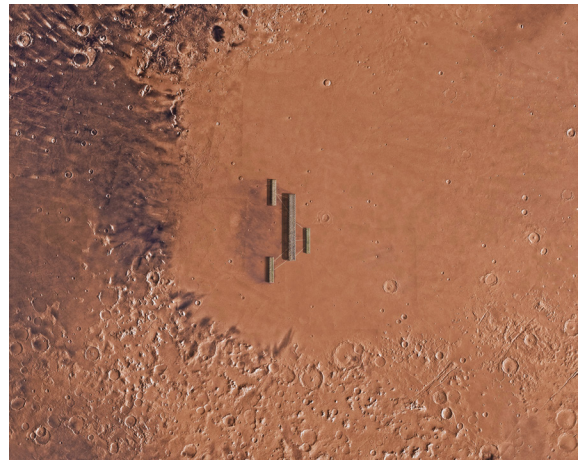


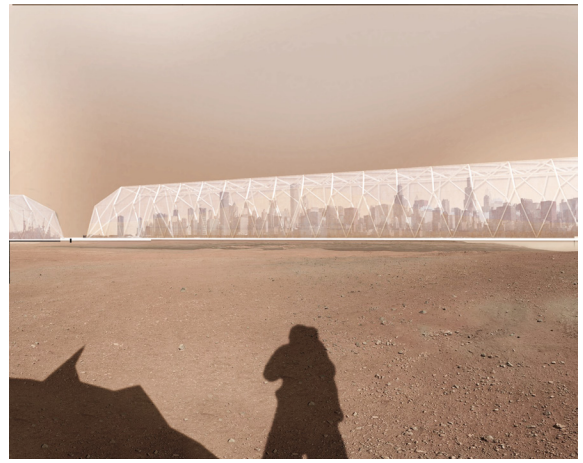
Nicolas MARX
1/3

Nicolas MARX
2/3

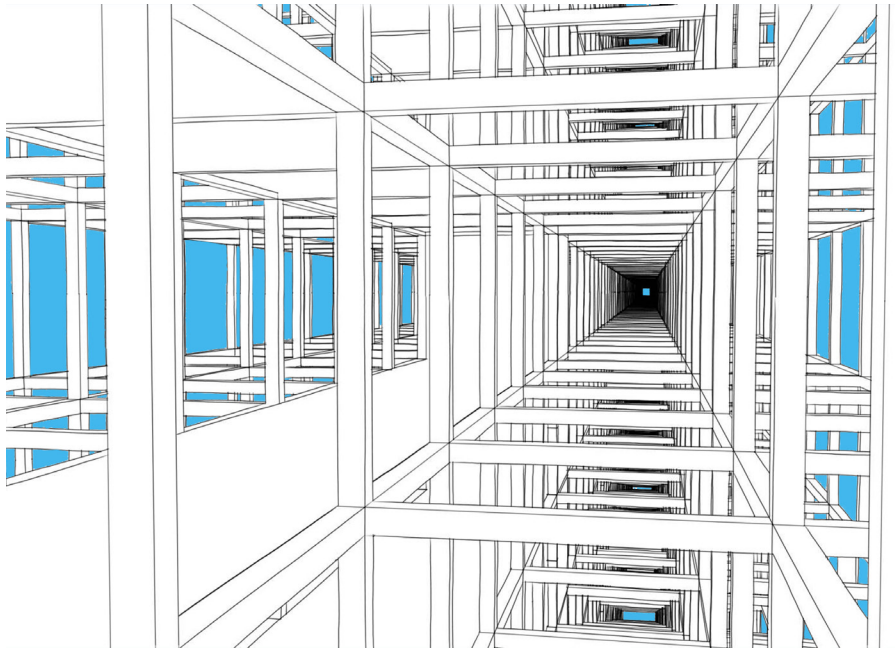


Nicolas MARX
3/3





Mikaël SACHS
1/1

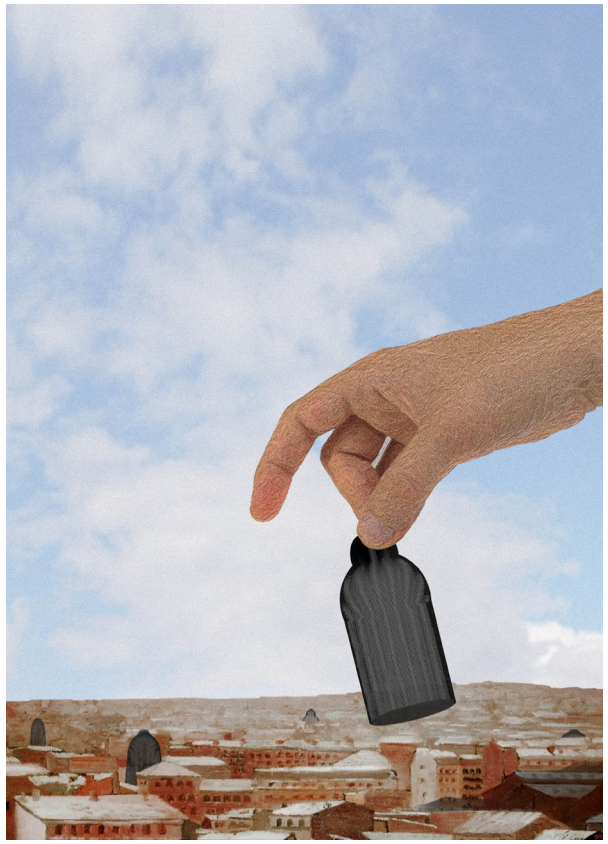


Quentin ROSSET
1/3

Quentin ROSSET
2/3

Quentin ROSSET
3/3

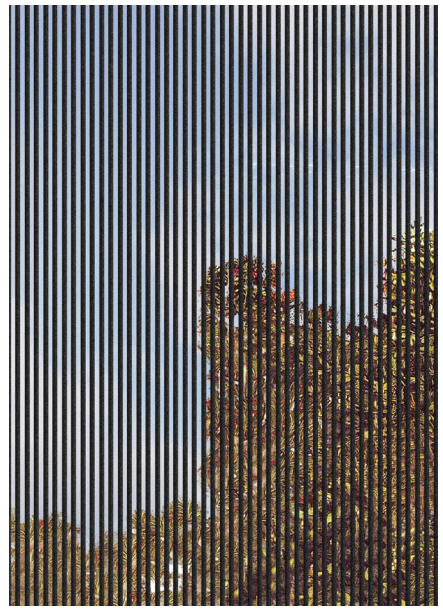
Andreas KYRIACOU
I/I



Rémy COTTIN
1/4

Rémy COTTIN
2/4

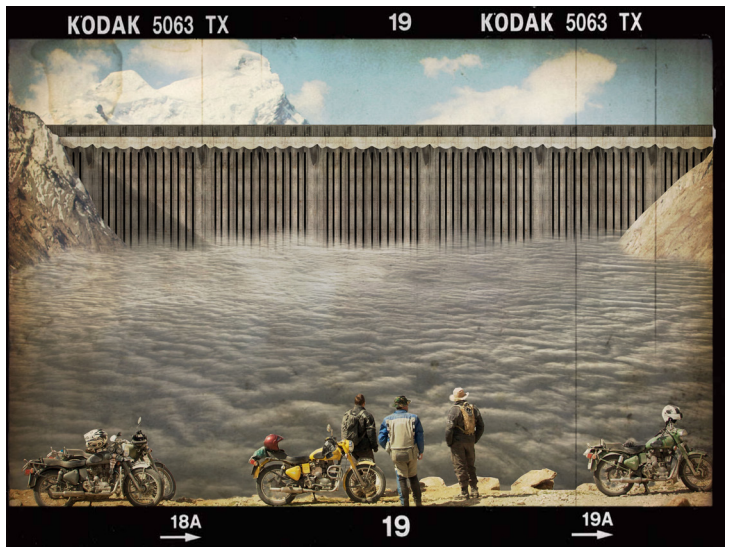
Rémy COTTIN
3/4



Rémy COTTIN
4/4

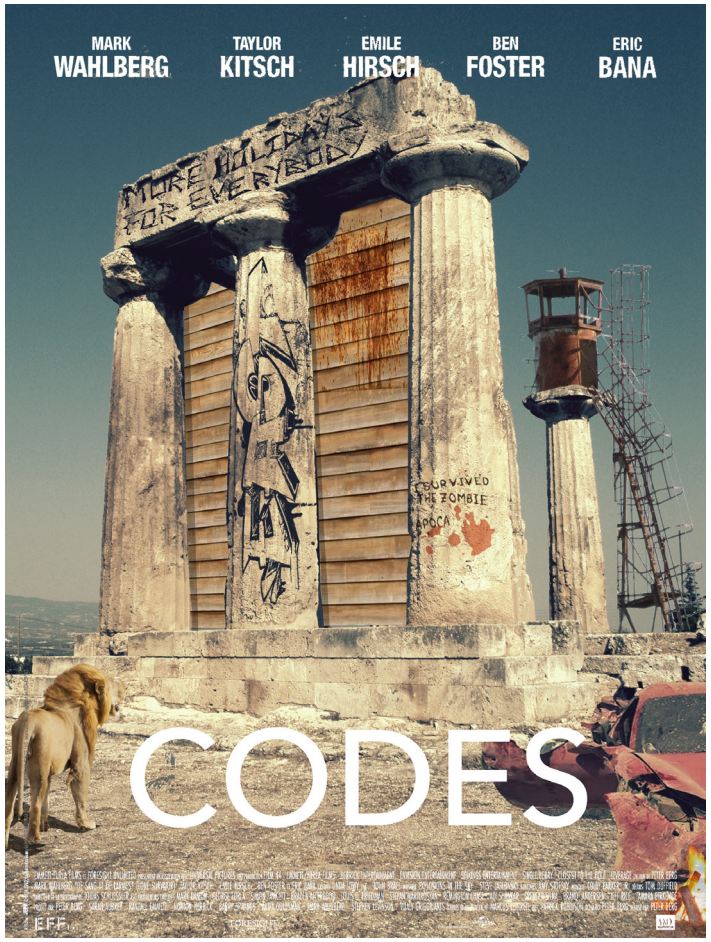
Yannick GUILLERMIN
1/4

Yannick GUILLERMIN
2/4



Yannick GUILLERMIN
3/4

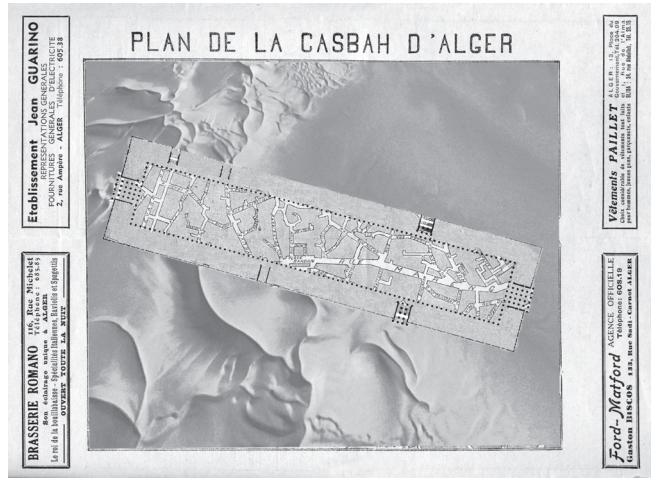
Yannick GUILLERMIN
4/4



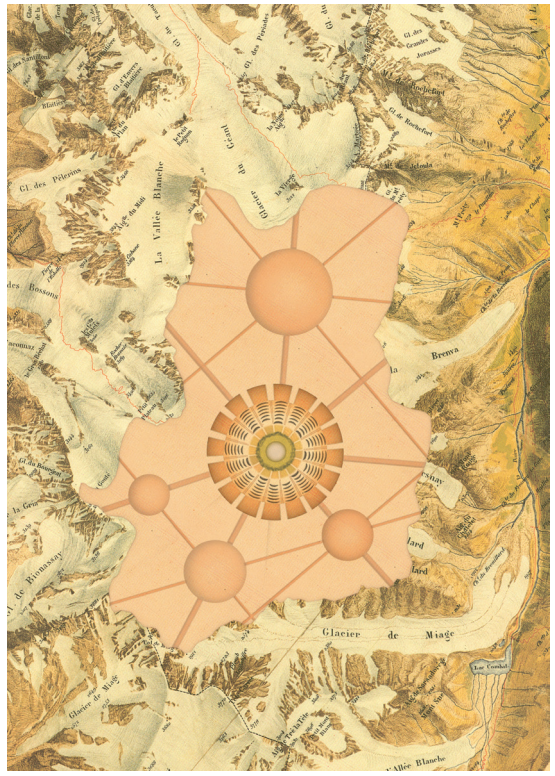
Grégoire HENRIOUD
1/3

Grégoire HENRIOUD
2/3

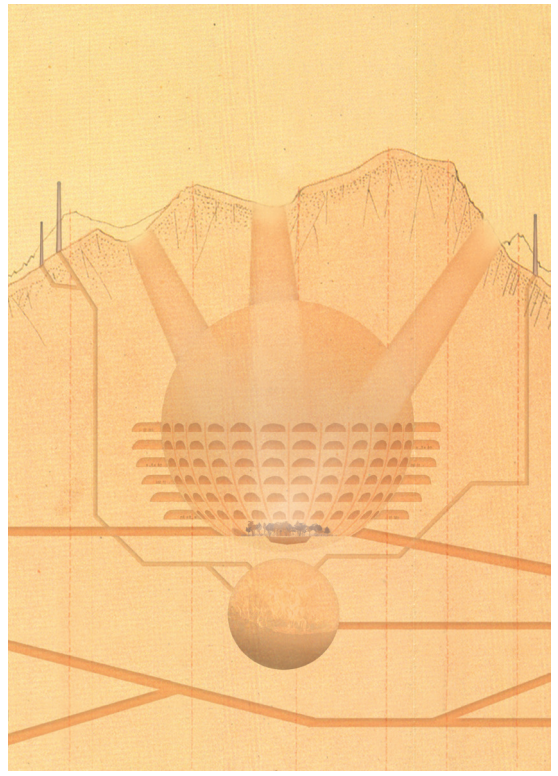
Grégoire HENRIOUD
3/3



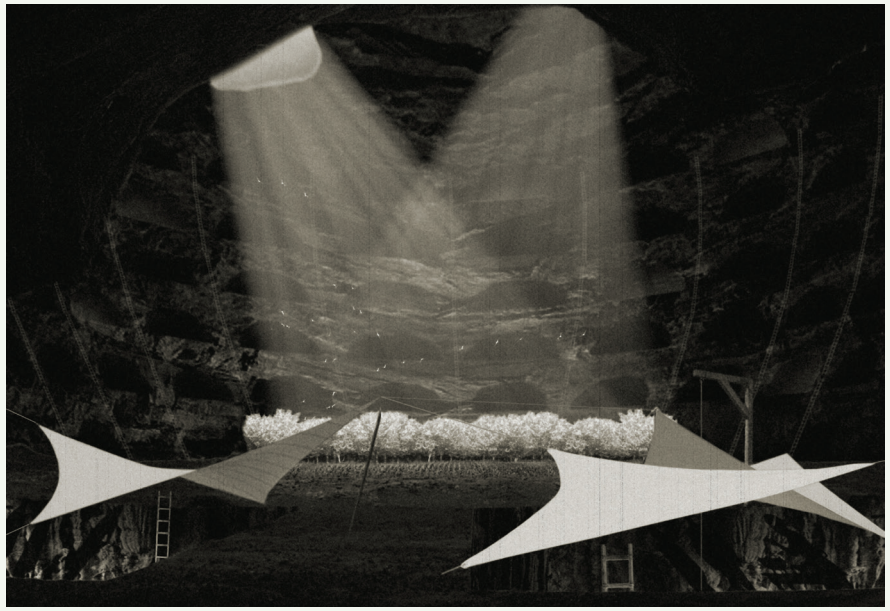
Antoine MAGNAN
I/I



Pierre NEBEL
1/4

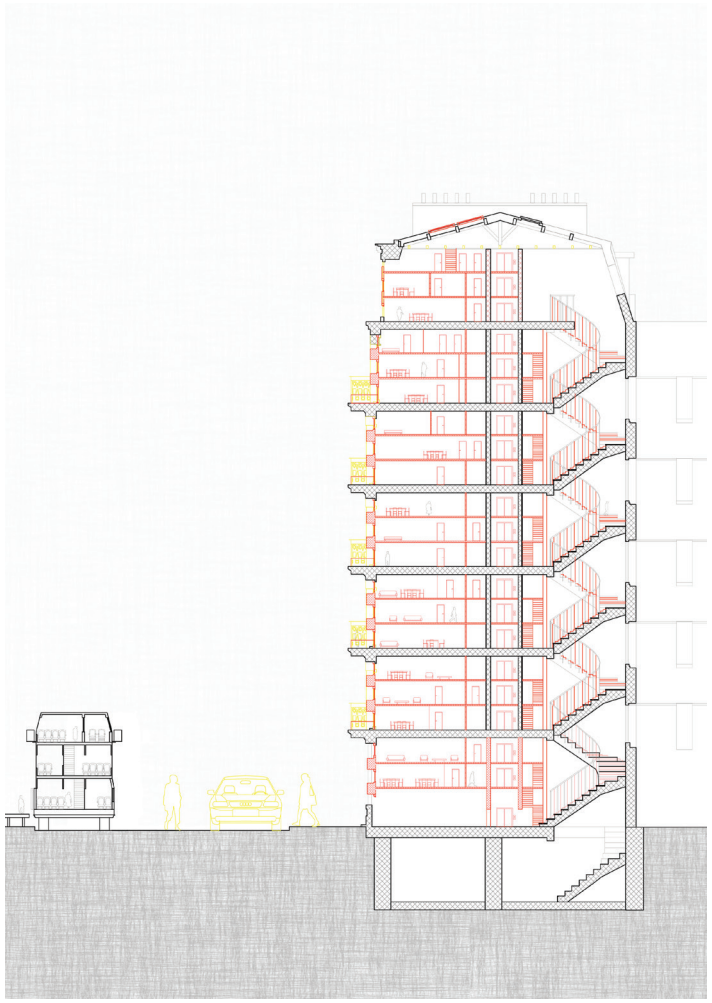


Pierre NEBEL
2/4

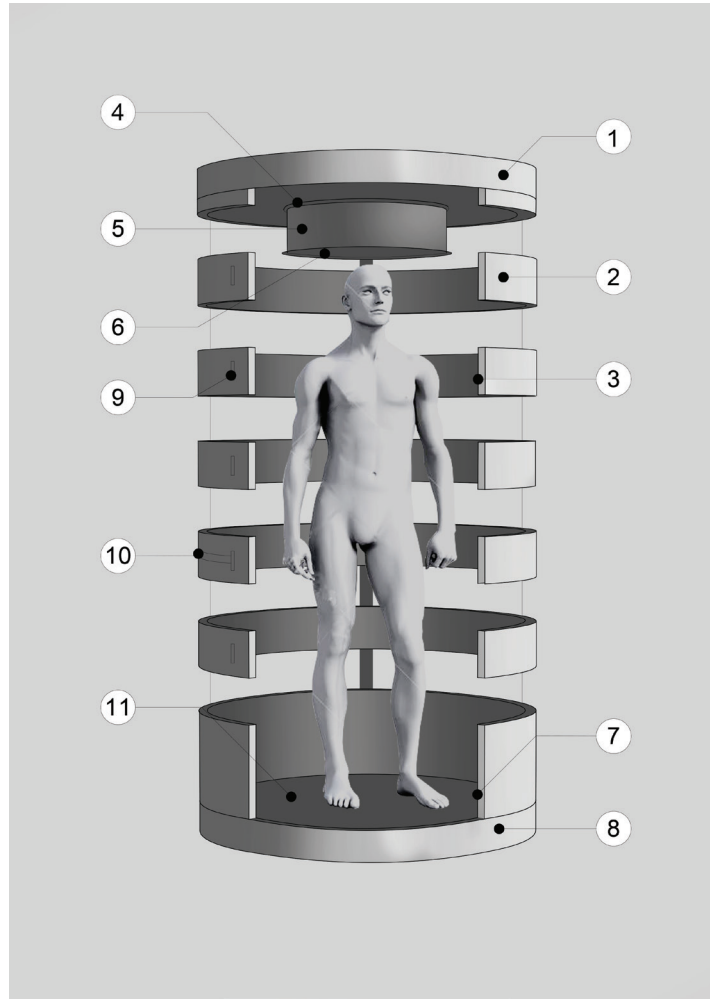


Pierre NEBEL
3/4

Pierre NEBEL
4/4



Violaine PREVOST
1/2

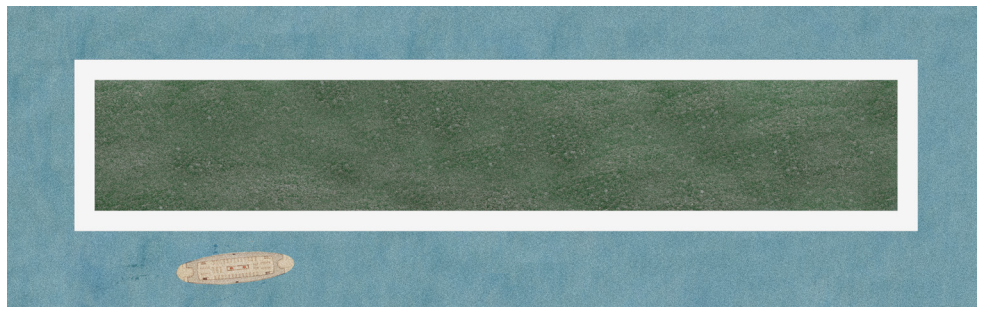


Violaine PREVOST
2/2

Antonios PROKOS
1/2

Antonios PROKOS
2/2

Nuno REIS PEREIRA
1/4



Nuno REIS PEREIRA
2/4

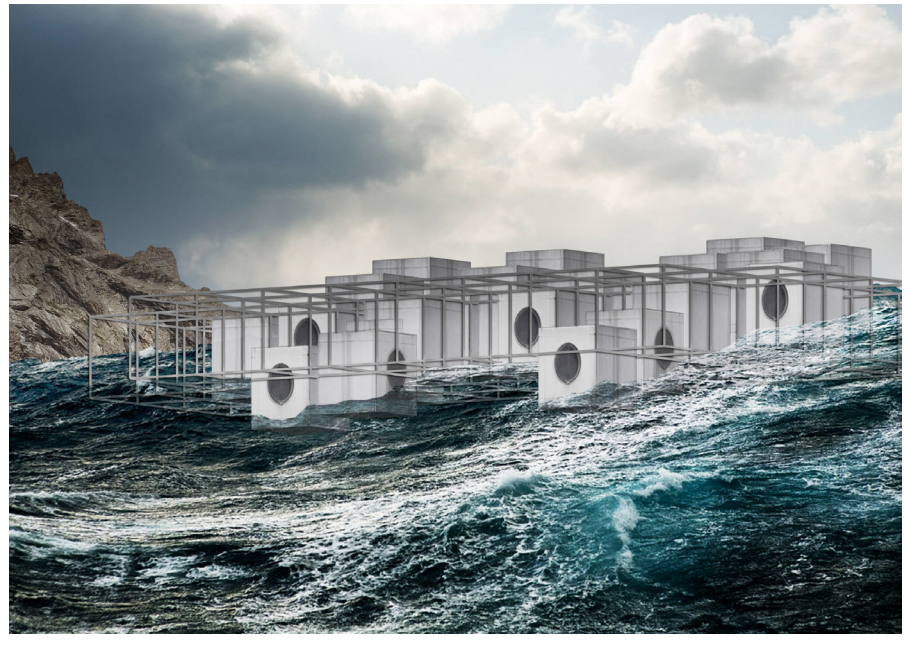
Nuno REIS PEREIRA
3/4

Nuno REIS PEREIRA
4/4

Cecilia SIMONETTA
I/I

Nora SPIETH
I/I

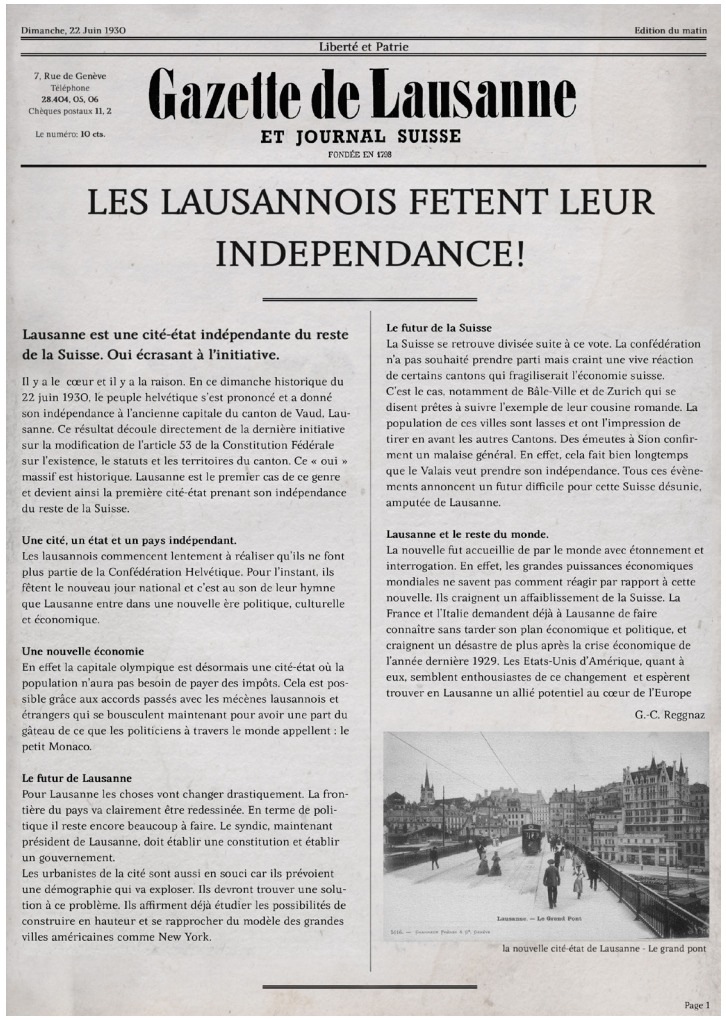
Tina STRAUBHAAR
1/2



Tina STRAUBHAAR
2/2

Baptiste VAUCHER
1/2

Baptiste VAUCHER
2/2



Dimanche, 22 Juin 1930 — Edition du matin

Liberté et Patrie

7, Rue de Genève
Téléphone
28.404, 05, 06
Chèques postaux 11, 2

Le numéro: 10 cts.

Gazette de Lausanne
ET JOURNAL SUISSE
FONDÉE EN 1798

LES LAUSANNOIS FETENT LEUR INDEPENDANCE!

Lausanne est une cité-état indépendante du reste de la Suisse. Oui écrasant à l'initiative.

Il y a le cœur et il y a la raison. En ce dimanche historique du 22 juin 1930, le peuple helvétique s'est prononcé et a donné son indépendance à l'ancienne capitale du canton de Vaud, Lausanne. Ce résultat découle directement de la dernière initiative sur la modification de l'article 53 de la Constitution Fédérale sur l'existence, le statuts et les territoires du canton. Ce « oui » massif est historique. Lausanne est le premier cas de ce genre et devient ainsi la première cité-état prenant son indépendance du reste de la Suisse.

Une cité, un état et un pays indépendant.
Les lausannois commencent lentement à réaliser qu'ils ne font plus partie de la Confédération Helvétique. Pour l'instant, ils fêtent le nouveau jour national et c'est au son de leur hymne que Lausanne entre dans une nouvelle ère politique, culturelle et économique.

Une nouvelle économie
En effet la capitale olympique est désormais une cité-état où la population n'aura pas besoin de payer des impôts. Cela est possible grâce aux accords passés avec les mécènes lausannois et étrangers qui se bousculent maintenant pour avoir une part du gâteau de ce que les politiciens à travers le monde appellent : le petit Monaco.

Le futur de Lausanne
Pour Lausanne les choses vont changer drastiquement. La frontière du pays va clairement être redessinée. En terme de politique il reste encore beaucoup à faire. Le syndic, maintenant président de Lausanne, doit établir une constitution et établir un gouvernement.
Les urbanistes de la cité sont aussi en souci car ils prévoient une démographie qui va exploser. Ils devront trouver une solution à ce problème. Ils affirment déjà étudier les possibilités de construire en hauteur et se rapprocher du modèle des grandes villes américaines comme New York.

Le futur de la Suisse
La Suisse se retrouve divisée suite à ce vote. La confédération n'a pas souhaité prendre parti mais craint une vive réaction de certains cantons qui fragiliserait l'économie suisse.
C'est le cas, notamment de Bâle-Ville et de Zurich qui se disent prêtes à suivre l'exemple de leur cousine romande. La population de ces villes sont lasses et ont l'impression de tirer en avant les autres Cantons. Des émeutes à Sion confirment un malaise général. En effet, cela fait bien longtemps que le Valais veut prendre son indépendance. Tous ces évènements annoncent un futur difficile pour cette Suisse désunie, amputée de Lausanne.

Lausanne et le reste du monde.
La nouvelle fut accueillie de par le monde avec étonnement et interrogation. En effet, les grandes puissances économiques mondiales ne savent pas comment réagir par rapport à cette nouvelle. Ils craignent un affaiblissement de la Suisse. La France et l'Italie demandent déjà à Lausanne de faire connaître sans tarder son plan économique et politique, et craignent un désastre de plus après la crise économique de l'année dernière 1929. Les Etats-Unis d'Amérique, quant à eux, semblent enthousiastes de ce changement et espèrent trouver en Lausanne un allié potentiel au cœur de l'Europe

G.-C. Reggnaz

la nouvelle cité-état de Lausanne - Le grand pont

Page 1

Simon ZANGGER
I/I

Elvira PIETROBON
I/I

THANKS AND CREDITS

LAPIS TEAM

PROF. NICOLA BRAGHIERI
SIBYLLE KÖSSLER
OLIVIER MEYSTRE
PATRICK GIROMINI
LAURENT CHASSOT

DESIGN
LAURENT CHASSOT

IMPRESSION
AOÛT 2015
I[ère] EDITION
REPROGRAPHIE EPFL

TYPOGRAPHIE
CASLONS EGYPTIAN
SIRENNE TEXT MVB

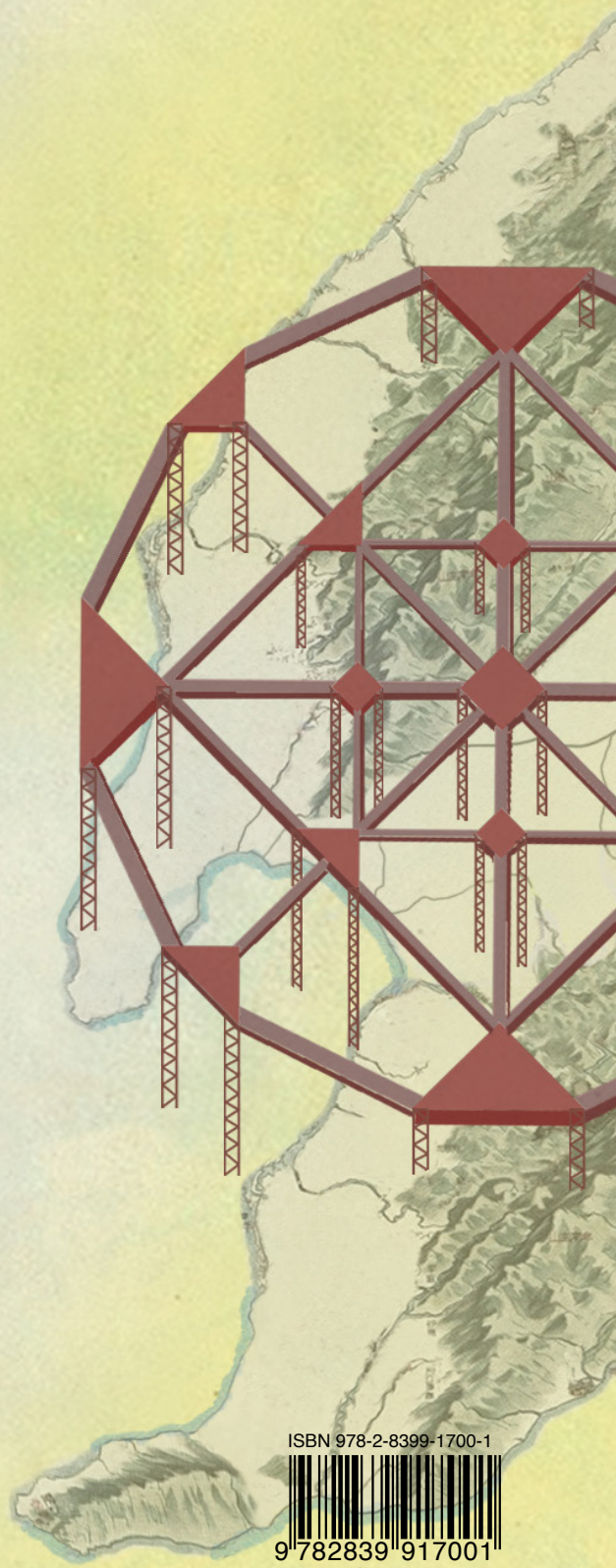
PAPIER
CYCLUS 115 G/M^2

ISBN
978-28399-1700-1

LAPISBLOG.EPFL.CH
© 2015 EPFL - ENAC - LAPIS

2014-2015 ÉTUDIANTS VISIONS & UTOPIES

CHRISTOPHE ALHANKO
BENJAMIN BAERTSCHI
CHRISTOPHER BALL
FIORENZA BIANCHI
LAURENT BIELSER
PATRICK BRITT
MATHIEU BUJNOWSKYJ
MANOLA BÜRGI
GARBO CHAN
CAROLINE CHARVET
ELENA CHIAVI
VALENTINA COLLU
RÉMY COTTIN
MATHIAS DEPIERRAZ
BEATRICE DINU
LIRËZA ELEZAJ
ADRIEN GROMETTO
LORIS GUILLARD
YANNICK GUILLERMIN
LAETIZIA HACKETAL
GREGOIRE HENRIOUD
MARCO IEVOLI
MICHELLE JOHANSSON
ANDREAS KYRIACOU
ANTOINE MAGNAN
NICOLAS MARX
PIERRE NEBEL
MAGDALENA NOWAK
ELVIRA PIETROBON
CYRIL PITTELOUD
VIOLAINE PREVOST
ANTONIOS-ISAAK PROKOS
NUNO REIS PEREIRA
SACHA REY
QUENTIN ROSSET
MIKAËL SACHS
SARA SAMPAIO
JULIA SCHALLERER
CECILIA SIMONETTA
NORA SPIETH
TINA STRAUBHAAR
GWENDOLINE TERNET
MAURITS VAN ARDENNE
BAPTISTE VAUCHER
JUSTINE VERARD
VALENTINO VITACCA
SIMON ZANGGER



ISBN 978-2-8399-1700-1