

DES VILLES À MILLE TEMPS

*Sur l'habitation humaine
dans un monde de flux*

*Enoncé théorique
de Master*

Louis Stähelin

Enoncé théorique
Louis Stähelin

Sous la direction de
Prof. Christophe van Gerrewey
Stéphanie Savio

MA SAR EPFL, janvier 2022

DES VILLES À MILLE TEMPS

*Sur l'habitation humaine
dans un monde de flux*

AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION	15
1822 FOURIER <i>Théorie de l'unité universelle</i>	23
1867 CERDÁ <i>La théorie générale de l'urbanisation</i>	31
1902 HOWARD <i>Les Cités-Jardins de demain</i>	41
1924 LE CORBUSIER <i>Urbanisme</i>	49
1978 KOOLHAAS <i>New York Délire</i>	59
1983 P.M. <i>bolo'bolo</i>	69
CONCLUSION — L'URBANISME EN NÉGATIF	77

*À la vallée, ils ont leurs idées,
qui ne sont pas toujours les nôtres,
parce qu'ils vivent près d'un chemin de fer.*

CHARLES-FERDINAND RAMUZ
LA GRANDE PEUR DANS LA MONTAGNE
1925

AVANT-PROPOS

Le martèlement du télégraphe, le sifflement du chemin de fer, le tintamarre de la machine à vapeur ont réveillé un vieille bête assoupie dans les tréfonds de la philosophie : le *flux du devenir*, prophétisé par Héraclite il y a plus de deux millénaires¹.

C'est la conclusion que tire Friedrich Nietzsche, dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il cherche à comprendre — très concrètement — quelles nouvelles conditions de vie la société industrielle et globalisée impose aux êtres humains.

La technologie, et avec elle la communication, l'accélération des rythmes, l'interconnexion mondiale, forces toutes harmonisées d'une main de maître par le mode de production capitaliste, ont un effet inédit sur l'*établissement des êtres humains sur la Terre*. Ces forces sont celles qui dissolvent les clôtures et les limites ; celles qui libèrent le flux du devenir de sa vieille prison métaphysique.

Le flux du devenir est hostile aux clôtures, aux limites, aux permanences, à la *stabilisation des individus dans leur environnement*.

La société industrielle, le capitalisme, sont des *modes d'incarnation concrets* du flux du devenir : ils sont hostiles aux clôtures, aux limites, aux permanences, à la stabilisation des individus dans leur environnement.

L'*urbanisme* décide de l'établissement des êtres humains sur Terre — a fortiori dans l'ère industrielle. Quel rôle joue-t-il dans la tension entre *flux* et *stase* (stabilité) ? Est-il seulement un outil suffisant pour aborder cet enjeu ? N'est-il pas déjà, par essence, inféodé aux flux qu'il organise ? N'est-il pas simplement un support par lequel transitent les forces de la technologie, de la communication, de l'accélération des rythmes et de l'interconnexion mondiale ?

1. L'assise philosophique de cet avant-propos est tiré de : Stiegler, Barbara. *Nietzsche et la vie, Une nouvelle histoire de la philosophie*. Paris : Gallimard, 2021

INTRODUCTION

Pour esquisser une réponse à ces questions, nous interrogerons six traités de philosophes, architectes, urbanistes ou ingénieurs, qui proposent une organisation de l'établissement humain sur Terre à l'ère industrielle :

— *Théorie de l'unité universelle* (1822), du philosophe français Charles Fourier,

— *La théorie générale de l'urbanisation* (1867), de l'ingénieur espagnol Ildefonso Cerdá,

— *Les Cités-Jardins de demain* (1902), de l'urbaniste anglais Ebenezer Howard,

— *Urbanisme* (1925), de l'architecte suisse Le Corbusier,

— *New York Délire* (1978), de l'architecte hollandais Rem Koolhaas.

— *bolo'bolo* (1983), de l'écrivain suisse p.m.

Le point de notre lecture sera de comprendre comment la condition des flux — auquel répond toujours son corollaire, la stase — a été ingérée par la discipline urbanistique (parfois architecturale), puis restituée dans une vision compatible avec les modes d'expression de la discipline.

Mais avant cela, pour aiguïser notre compréhension du *flux* — et de la *stase* —, pour se forger une vision des enjeux qui l'ont entouré, engageons-nous dans un très bref parcours historique¹, qui nous fera passer par la Grèce Antique, pour nous conduire au cœur de l'ère industrielle.

GENÈSE ET ÉCLIPSE DU FLUX

La philosophie grecque fait naître, pour Nietzsche, l'opposition entre flux et stase. Héraclite (VI^{ème} s. av. J.-C.) postule que tout est subordonné au *fleuve du devenir* :

« Vous employez les noms des choses comme si elles avaient une durée fixe, mais même le fleuve, où pour la deuxième fois vous descendez, n'est plus le même que la première fois. »²

1. Cette histoire du flux est calquée sur celle qui traverse l'œuvre de B. Stiegler, et notamment ses ouvrages *Nietzsche et la critique de la chair*, 2011, « *Il faut s'adapter* », 2019, et *Nietzsche et la vie*, 2021.

2. Stiegler, Barbara. *Nietzsche et la vie, Une nouvelle histoire de la philosophie*. Paris : Editions Gallimard, 2021

Ensuite, à partir de Platon (IV^{ème} s. av. J.-C.) et de la métaphysique, on cherche à imposer la stase, faisant apparaître dans la philosophie des notions de stabilité, de permanence — par exemple l'essence, la substance ou l'identité¹. Le flux du devenir est alors un concept qui va en s'effaçant, éclipsé par ces nouvelles lois de permanence.

Il en va de même du point de vue spatial : de la Cité-État théorisée par les Grecs à la communauté rurale², le territoire de l'établissement humain est alors un maillage d'unités limitées, formant autant de permanences.

Cet environnement — philosophique, spatial —, stabilisé par un effort collectif, conscient ou non, connaîtra, plus de deux millénaires après l'Antiquité grecque, un nouvel adversaire redoutable, qui redonnara un souffle nouveau au débat entre le *flux* et la *stase* dans la fabrication de l'environnement humain.

SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE

Selon l'intuition nietzschéenne³, le martèlement du télégraphe, le sifflement du chemin de fer et le tintamarre de la machine à vapeur ont réveillé le fleuve du devenir.

Comprise comme la libératrice du flux, la société industrielle est un mode du temps (l'accélération) et de l'espace (la globalisation), qui l'un dans l'autre, augmentent et intensifient les interconnexions de chaque individu au système global⁴.

Ces nouvelles conditions sont notamment structurées :

- d'un point de vue matériel, par la technologie,
- d'un point de vue organisationnel, par le capitalisme,
- d'un point de vue intellectuel, par la suppression des vieilles valeurs de permanence — notamment via l'influence du darwinisme sur la philosophie⁵,
- d'un point de vue spatial, par la libération des possibilités d'in-

1. Stiegler, Barbara. « *Il faut s'adapter* », *Sur un nouvel impératif politique*, Paris : Collection NRF Essais, Gallimard, 2019, p. 14

2. Stiegler, Barbara. *Nietzsche et la vie, Une nouvelle histoire de la philosophie*. Paris : Editions Gallimard, 2021, p. 20

3. *Ibid.*, pp. 14-15

4. Wallas, Graham. *The Great Society*. New York : The Macmillan Company, 1916

5. La vie biologique est alors dépossédée de sa justification transcendentale (permanente), pour être comprise comme une somme de variations aléatoires, sélectionnées par la pression des conditions de lutte pour l'existence (l'Évolution est fluctuante par nature). Voir : Dewey, John. *L'influence de Darwin sur la philosophie et autres essais de philosophie contemporaine*. Paris : Gallimard, 2016, pp. 25-26

terconnexion avec des échelles de plus en plus grandes, et par la dissolution consécutive des anciennes « clôtures » communautaires.

C'est alors que, au début du XX^{ème} siècle, naît un débat dans le champ de la philosophie politique, qui presse les sociétés occidentales à mettre à jour leur organisation politique. L'élément déclencheur de ce débat est une situation d'inadaptation : l'*espèce humaine*, caractérisée par son besoin biologique de stases, pour la première fois de son histoire, n'est plus adaptée à son *environnement* instable, constamment changeant et complètement ouvert¹.

ENVIRONNEMENT

Forgé par la société industrielle, le nouvel environnement libère l'influence du flux sur les individus. Le psychologue Graham Wallas traite, en 1916, dans *La Grande Société*², de son influence psychologique sur ses habitants. On peut résumer son propos par les points essentiels suivants :

— interconnexion : les nouvelles formes de communication (médias, moyens de transport) permettent une interaction de la Grande Société avec toutes les facettes de la vie humaine,

— échelle : pour la première fois de l'Histoire, cette interconnexion se joue à l'échelle globale.

L'échelle globale, une fois qu'elle peut être ressentie via les nouveaux modes de communication et d'interconnexion, génère une nouvelle condition qui exerce une *pression psychologique* sur les habitants de la Grande Société.

ESPÈCE HUMAINE

L'*espèce humaine*, de son côté, produit, pour assouvir son besoin biologique de stabilité, des *stases*, soit « tout ce qui relève d'un effort des vivants pour ralentir ou stabiliser artificiellement le flux du devenir »³.

À l'aune de ce qui a déjà été dit, nous pouvons imaginer que le besoin de stabilité peut prendre sa forme dans différents champs :

1. Ce célèbre débat, aussi connu aux États-Unis sous le nom de *Lippmann-Dewey Debate*, conduira en 1939, à l'occasion du Colloque Lippmann, à la création d'un régime répondant aux nouveaux impératifs du monde des flux: le néolibéralisme. Pour plus de détails voir : Stiegler, Barbara. « *Il faut s'adapter* », *Sur un nouvel impératif politique*, *Op. cit.*

2. Wallas, Graham. *The Great Society*. *Op. cit.*

3. Stiegler, Barbara. « *Il faut s'adapter* », *Sur un nouvel impératif politique*, *Op. cit.*, pp. 14-15

— dans le champ de la philosophie, en se rattachant à des notions permantes, comme l'essence, la substance ou l'identité,

— dans le champ de l'organisation politique, en promouvant des modes de vies moins interconnectés, moins rapides,

— dans le champ de la fabrication de l'environnement : en garantissant des échelles communautaires et locales, en permettant à l'individu de soigner son *attache* à une collectivité et à des lieux fixes, ou en valorisant l'expérience intime de la domesticité.

SIX PROJETS

Nous avons esquissé les enjeux que la tension flux/stase a fait naître dans les champs de la politique, de la psychologie ou de la philosophie, depuis plus de deux millénaires. Le propos de ce texte est, comme avancé plus haut, de parier que l'urbanisme — et parfois l'architecture, à l'ère industrielle, n'échappent pas à cette tension entre flux et stase.

Dans notre lecture des projets, il sera question de la *retranscription* de cet enjeu dans un langage *physique et spatial*, propre à l'architecture et à l'urbanisme. Chaque auteur possède évidemment des motivations qui outrepassent ces disciplines ; nous chercherons à comprendre quel dialogue s'élabore entre ces motivations et le projet physique d'organisation spatiale qui en résulte.

Dans *Théorie de l'unité universelle* (1822), Charles Fourier propose une cosmogonie complexe, basée sur une théorie combinatoire des séries, qui aboutit essentiellement, non pas à un système abstrait, mais à un projet : la Phalange d'Harmonie¹. Pour Fourier, la « Civilisation » n'est qu'une étape peu glorieuse que l'humanité doit dépasser, pour atteindre son but : la période dite « d'Harmonie ». La description de cette période est basée sur une théorie des sens, de la production, de l'éducation, ou encore des relations amoureuses et érotiques. Elle s'inscrit aussi dans un projet spatial, au cœur duquel se trouve le Phalanstère, unité d'habitation et de production pour 1620 habitants.

Dans *La théorie générale de l'urbanisation* (1867), nous verrons comment Ildefonso Cerdá fonde une discipline qu'il baptise *urbanisme*, et qu'il définit essentiellement comme un mode d'organisation des villes pour le monde des flux. En constatant que la ville est devenue un « vaste

1. Lefebvre, Henri. *Introduction*. In: *Actualité de Fourier: colloque d'Arc-et-Senans*. Paris: Editions Anthropos, 1975

océan bouillonnant de personnes, de choses, d'intérêts de toutes sortes et de milliers d'éléments divers », il fait appel à la discipline de la statistique, et, comme le souligne Pier Vittorio Aureli, remplace la construction politique de la ville par sa *gestion* — purement économique et managériale¹.

Dans *Les Cités-Jardins de demain* (1902), Ebenezer Howard se montre plus méfiant à l'égard de cette organisation parfaitement fluide et illimitée de la ville. Il propose une solution qui fige la société industrielle fluctuante à une échelle fixe : celle de la Cité-Jardin de 32'000 habitants. Son enthousiasme général à l'égard du compromis lui fait dessiner une ville qui porte à la fois quelque chose d'une organisation fluide et ouverte, tout en intégrant les notions de limite et de communauté à son discours.

Dans *Urbanisme* (1925), Le Corbusier voue un culte à la modernité technique et à l'esthétique de l'ingénieur, qui le conduira à organiser une ville où les flux sont mis en valeurs par l'échelle révolutionnaire des bâtiments et des espaces qui les séparent. Ainsi les flux qui régissent le fonctionnement de la ville sont mis en valeur dans une nouvelle vision d'*esthétique urbaine*, pour laquelle la notion de *culture* est convoquée, pour décrire la nouvelle condition civilisationnelle du monde des flux.

Dans *New York Délire* (1972), Rem Koolhaas décrit l'identité de la ville de Manhattan entre 1890 et 1940. Les flux y sont à l'origine d'un scénario, d'une *culture* qui n'est pas tant liée à une esthétique — comme chez Le Corbusier —, qu'à l'excitation produite sur l'être humain par la vitesse, la densité et la grande échelle : Koolhaas la baptise « culture de la congestion ». L'expérience de Manhattan devient l'apothéose culturelle de « l'Âge des Machines ».

Dans *bolo'bolo* (1983), p. m. s'inscrit à l'inverse dans un refus de participer à la société industrielle. Le scénario imaginé par l'auteur est celui d'un futur possible après la destruction de la « Machine-Travail planétaire ». Un réseau de communautés de plus petite échelle remplacerait le monde globalisé actuel. p.m. décrit l'importance de l'attache locale, de l'identification culturelle à sa communauté, tout en l'articulant avec différentes échelles de connexions avec les autres communautés, jusqu'à une échelle mondiale, qui permettrait de régler les problèmes globaux.

1. Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. London : The MIT Press, 2011.

Le choix de ces projets, projets d'architectes ou non, projets réalisés (réalisables) ou non, projets politiquement déclarés ou non, manifestes rétroactifs ou stratégies millimétrées, cherchent à illustrer le fait qu'il n'existe pas d'échappatoire à la tension entre le flux et la stase. Tout projet pour l'établissement humain en société (industrielle) devra choisir ses positions, entre la force d'un progrès technique qui dicte ses lois à l'organisation du monde — organisation fluide, pulvérisant les limites et les clôtures —, et le besoin biologique, souvent négligé, d'attache et de stabilité qu'éprouve tout être humain.

Ce texte n'ambitionne d'établir aucun jugement de valeur — simplement, de souligner qu'il existe cette grille de lecture, qui ne vient pas directement de l'urbanisme ou de l'architecture, mais qui semble à même d'en discuter certains fondements.



Charles Fourier en 1835

CHARLES FOURIER

Théorie de l'unité universelle

1822

Notre première lecture mérite déjà d'être signalée comme un exception : Charles Fourier n'a pas (ou que très peu) dessiné de plans, son organisation spatiale est le fruit de motivations « sociétares », l'architecture s'y trouve donc contenue dans un projet bien plus large.

Mais ce n'est pas un hasard s'il est cité dans des traités d'urbanisme iconiques, comme *The Origins of Modern Town Planning* (1971) de Leonardo Benevolo ou *L'Urbanisme, utopies et réalités : Une anthologie* (1965) de Françoise Choay. De l'aveu de l'intéressé, « un architecte [...] aurait pu [...] devenir le sauveur du monde social »¹, s'il avait su anticiper les évolutions que Fourier concevait pour l'urbanisme et l'architecture.

CHARLES FOURIER

Fourier naît en 1772 à Besançon. Fils de commerçant aisé, il est décrit comme développant dès l'enfance une aversion pour la « fausseté du commerce », les injustices et oppressions². Fourier fait de bonnes études et se fait remarquer pour son talent littéraire. Il se passionne en parallèle pour la culture des fleurs et la musique. En 1808, il publie *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, qui pose les bases d'une nouvelle organisation sociétaire. Il affine sa théorie dans les années suivantes, pour publier en 1822 le *Traité de l'Association domestique-agricole*, rebaptisé *Théorie de l'unité universelle*.

Dans la suite de sa vie, Fourier s'active pour trouver des mécènes qui seraient prêts à financer un essai grandeur nature de sa théorie d'association industrielle. Il publie ainsi en 1829 *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, résumé de sa théorie vantant les progrès qu'elle impliquerait pour l'humanité si elle venait à être réalisé. Mais Fourier n'aura pas l'occasion de voir une de ses communautés sociétaires prendre forme : il meurt en 1837 à Paris, bien avant que l'industriel Jean-Baptiste Godin se réapproprie le Phalanstère de Fourier pour construire son Familistère à Guise, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

1. Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle II*. Paris: Les presses du réel, 2001(1822), p. 227

2. Pellarin, Charles. *Charles Fourier : sa vie et sa théorie*. Paris: Librairie de l'Ecole Sociétaire, 1843, p. 12

THÉORIE DE L'UNITÉ UNIVERSELLE

Autre nom du *Traité de l'Association domestique-agricole*, cette Théorie publiée en 1822 est l'œuvre centrale de Fourier.

Pour lui, l'humanité a traversé les périodes d'Édénisme, de Sauvagerie, de Patriarcat et de Barbarie, pour atterrir dans la cinquième période, dite de Civilisation¹. Le point de sa Théorie sera d'explicitier les travers de cette période civilisée, et de préciser son projet pour les périodes suivantes : la sixième, Garantisme (Demi-Association), puis les périodes d'Harmonie, ou de Pleine Association.

Douze passions (qu'il place en parallèle des douze notes de la gamme musicale) structurent son Harmonie² :

— les passions liées aux cinq sens (goût, vue, ouïe, odorat, tact), qui tendent au *Luxe*,

— les quatre passions affectives (l'amitié, l'amour, le familisme et l'ambition), qui tendent aux *Groupes*,

— les trois passions distributives (la cabaliste, la papillonne et la composite), qui tendent aux *Séries*.

Ces douze passions sont réunies dans la passion foyère, qui les unit toutes : l'Unité, ou Harmonie. Fourier appuie donc sa théorie sur une méticuleuse compréhension des passions humaines, et il n'est point question pour lui d'organiser la société selon d'autres fondements que ceux-ci. Il oppose à l'industrie civilisée, « morcelée », qui opère par la contrainte et le besoin, une industrie « sociétaire », qui opère par « l'attraction et le charme »³.

Pour installer son projet sociétaire sur le territoire, Fourier imagine deux projets urbanistiques/architecturaux : d'abord, il décrit une ville pour la sixième période (dite de Garantisme, transition entre la Civilisation et l'Harmonie), puis surtout le célèbre Phalanstère — qui servira de base à notre lecture —, unité d'habitation/production communautaire pour 1620 habitants, hébergé dans un unique bâtiment, « beaucoup plus agréables que les palais de Paris et de Rome »⁴. Dans la pleine réalisation de l'Harmonie, le Phalanstère se multipliera à travers le territoire : Fourier imagine 500'000 palais, dont chaque individu pourra jouir à sa guise⁵. Ainsi, Françoise Choay le classe parmi les projets d'*urbanisme pré-progressiste*⁶, avec les autres socialistes utopiques, catégorie carac-

1. Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle I*. Paris: Les presses du réel, 2001(1822), p. 364

2. *Ibid.*, p. 510

3. *Ibid.*, p. 116

4. Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle II*. *Op. cit.*, p. 39

5. *Ibid.*, p. 39

6. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités : Une anthologie*. Paris: Seuil, 1965, p. 17

térisée par la répétition d'unités communautaires, entrecoupées de vide et de verdure. Pour elle, on assiste dans cette catégorie à un fonctionnalisme : l'agencement des espaces est réglé par une analyse des fonctions humaines, menant ensuite à une disposition qui doit satisfaire la vue.

Mais comment interpréter, dans un projet proposant une organisation industrielle totalement inédite, le monde des flux prophétisé par Nietzsche à l'occasion de la Révolution industrielle ?

LE BOUILLONNEMENT DU PHALANSTÈRE

Les maîtres-mots de la pensée fouriériste sont l'Association, l'Harmonie et l'Unité, en somme, la *convergence*. Elle est alors une antithèse à la division, au *morcellement*, caractéristique de la Civilisation. Les flux avec lesquels Fourier opère essentiellement ne sont pas les flux que l'on rencontrera dans les projets plus strictement cantonnés à l'urbanisme. Fourier est essentiellement libérateur de flux liés aux passions humaines, à l'attraction, sur lesquels s'appuie sa communauté sociétaire.

Dans un système d'Harmonie, tout est interconnexion, mais essentiellement à l'échelle de la Phalange. Cette interdépendance impose un rythme à la vie. La communauté fourmille d'activité, le travail « attrayant » ne laisse pas de place à l'oisiveté : Fourier propose un programme quotidien de pas moins de 16 activités différentes (pour un « riche » : ce programme est réduit à 12 activités pour un « pauvre »)¹. Le nouveau régime de vie est donc un régime de mobilité, en témoigne la passion distributive dite de la Papillonne, soit « *l'art de vivre vite et bien* »².

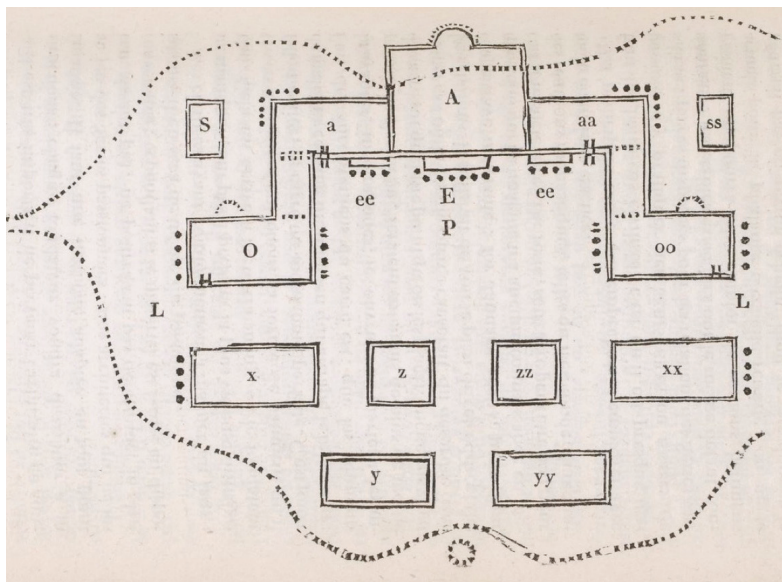
Pour Schérer et Hocquenghem³, l'opération principale de Fourier est la réparation d'un flux productif intimement lié au *désir*. Il propose de reconnecter ces flux cisailés par la Civilisation pour générer une production « nouvelle et inouïe ».

Le Phalanstère est donc essentiellement un environnement bouillonnant, générateur de ses propres flux et lieu d'intensité, dans lequel la stabilité et la permanence est reléguée au second plan. Voyons plus en détails comment cette intensité est décrite par Fourier.

1. Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle I*. Op. cit., p. 193

2. *Ibid.*, p. 191

3. Schérer, René & Hocquenghem, Guy. *Fourier théoricien de la production*. In: *Actualité de Fourier: colloque d'Arc-et-Senans*. Paris: Editions Anthropos, 1975



Plan d'un Phalanstère

Les corps de bâtiments et la Rue-Galerie sont compris dans l'épaisseur des doubles-lignes.

En a, o, aa, oo : cours intérieures. En x, y, z, xx, yy, zz : cours des bâtiments ruraux.

Tiré de : Fourier, Charles. *Le Nouveau Monde Industriel et sociétaire*. Paris: Bossange, 1829. p. 146.

HEURES ET SÉANCES DU MATIN.

HEURES ET SÉANCES DU SOIR.

. . . **SOMMEIL, de 11 heures du soir à 5 1/2 du matin.**

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 1 ^{re} . à 4 h. Cour du lever public. | 16 ^e . à 9 1/2. Cour des arts; concert, bal, spectacle, réceptions. |
| 2 ^e . à 5 h. Le DÉLITÉ, 1 ^{er} . repas, suivi de la parade industrielle. | 15 ^e . à 9 h. Le SOUPER, 5 ^e . repas. |
| 3 ^e . à 5 1/2. Groupe de la chasse. | 14 ^e . à 8 h. La bourse. On y négocie et arrête les séances futures. |
| 4 ^e . à 7 h. Groupe des rosistes. | 13 ^e . à 6 1/2. Groupe du soin des mérinos. |
| 5 ^e . à 8 h. Le DÉJEUNER, les gazettes. | 12 ^e . à 6 h. Le COUTER, 4 ^e . repas. |
| 6 ^e . à 9 h. Groupe d'une culture sous tentes, espaliers ou légumes. | 11 ^e . à 5 h. Groupe des viviers. |
| 7 ^e . à 10 1/2. Groupe du colombier. | 10 ^e . à 4 h. Groupe des plantes exotiques. |
| 8 ^e . à 11 1/2. Séance de bibliothèque. | 9 ^e . à 2 1/2. Groupe des serres fraîches. |

« Journée d'un homme riche au solstice d'été »

Tiré de : Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle I. Op. cit.*, p. 193

« L'ART DE VIVRE VITE ET BIEN »

Les trois passions distributives sont celles qui sont encore inconnues en Civilisation. Parmi celles-ci, « l'Alternante », ou « Papillonne ». Pour Fourier, la nature humaine implique un besoin de « variété périodique, situations contrastées, nouveautés propres à créer l'illusion »¹. Ainsi, toutes les deux heures, les habitants du Phalanstère se verront offrir une nouvelle activité, pour garantir l'attractivité des tâches laborieuses. Dans les horaires qu'il propose, jamais un tâche n'atteint trois heures de durée. Le temps du sommeil est réduit à moins de cinq heures, la journée ne saurait être trop longue pour « suffire aux intrigues et réunions joyeuses que prodigue ce nouvel ordre »².

L'élément architectural clé de ce fonctionnement « papillonnant », c'est la « Rue-Galerie ». Elle forme un péristyle continu — chauffé ou ventilé —, à la hauteur du premier étage, bordé de part et d'autre des deux corps de bâtiment³ (le tout dans l'épaisseur des doubles lignes du schéma ci-contre). Elle est l'outil qui permet les déplacements intenses entre les séances de groupe, ne durant jamais plus de deux heures.

Mais comment concilier cette frénésie buissonnante — qui pourrait s'apparenter plutôt à un désordre —, avec la conception centrale de Fourier, celle de l'Harmonie — ambition d'un ordre suprême ?

Le Phalanstère est l'outil architectural qui doit permettre de résoudre le paradoxe. Il contient deux types de pièces : les appartements individuels, et les *Séristères*, pièces communes de développement des « séries passionnelles » (activités laborieuses, etc.). Tout type d'activité humaine est minutieusement attribué à un endroit précis du bâtiment. L'espace est réglé par le Phalanstère ; le temps, par les horaires millimétrés d'activités que propose Fourier à titre d'exemple.

Ainsi le Phalanstère *cadre* chaque activité de la communauté sociétaire. Le fourmillement qui doit y régner est parfaitement contrôlé et maintenu par une organisation sans faille, qui dans son déroulement effectif, générerait une frénésie aux relents étrangement métropolitains. Cet « art de vivre vite et bien », malgré qu'il soit strictement organisé, n'est pas sans résonner étrangement avec la métropole manhattanienne de Koolhaas, qui, malgré des fondements idéologiques et d'organisation fort éloignés, se révèle être également une forme d'apologie d'un bouillonnement existentiel — que nous étudierons plus avant au chapitre dédié.

1. Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle I. Op. cit.*, p. 191

2. *Ibid.*, p. 193

3. Fourier, Charles. *Théorie de l'unité universelle II. Op. cit.*, p. 343

RÉPARER LE FLUX PRODUCTIF-DÉSIRANT

Dans un court article des Actes du colloque de 1972 à Arc-et-Senans sur l'actualité de Fourier, René Schérer et Guy Hocquenghem invoquent la notion de *flux* pour comprendre l'essentiel de la pensée *productive* de Fourier¹.

Pour eux, ce « flux » (terme repris à Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*) originel est un entrelacement de productivité et de désir. L'économie, après Marx, a tendanciellement séparé le thème productif de celui du désir, pour se concentrer uniquement sur le premier : marchandises, biens, richesse. Pour Fourier, ce flux productif-désirant est donc « bloqué, dévié, divisé, dans la [C]ivilisation »². Dans un prolongement de la pensée de Deleuze, ce flux, chez Fourier, s'inscrit dans un contexte total, « cosmique », non anthropologique, dans lequel la nature n'est pas dominée par l'homme, mais liée à lui, dans une relation non cartésienne — par le flux productif-désirant³.

C'est là, pour Schérer en Hocquenghem, l'opération centrale commise par Fourier : effacer les contradictions insolubles entre d'une part, une pensée productive, centrée exclusivement sur le sujet humain, et d'autre part, une métaphysique plus ouverte, cosmique, du désir-jouissance, et réconcilier ces deux entités dans un lieu physique : le Phalanstère.

CONCLUSION — LA MÉTROPOLE PHALANSTÉRIENNE

En se penchant sur le mode de vie bouillonnant proposé par Fourier pour son Phalanstère, se dessine le tableau d'existences humaines contredisant allègrement les principes de stabilité ou de permanence. Fourier intègre le flux productif à une machinerie « cosmique » de désir passionnel. Il dresse le portrait d'existences entièrement dévolues au changement, à la nouveauté, à l'interconnexion et à la fluidité.

Même si la fragmentation du monde qu'il propose en unités phalanstériennes de 1620 habitants est un parti pris absolument anti-métropolitain, Fourier propose une gigantesque densité de coutumes et d'interactions, qu'elles soient productives, sensuelles ou érotiques, en bref, des interactions « de *vie* » — comme l'assène Henri Lefebvre⁴.

1. Schérer, René & Hocquenghem, Guy. *Fourier théoricien de la production*. In: *Actualité de Fourier: colloque d'Arc-et-Senans*. Paris: Éditions Anthropos, 1975

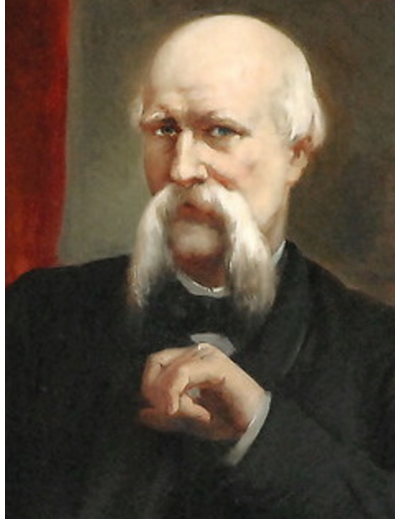
2. *Ibid.*, p. 96

3. *Ibid.*, p. 97

4. Lefebvre, Henri. *Introduction*. In: *Actualité de Fourier: colloque d'Arc-et-Senans*. Paris: Éditions Anthropos, 1975

Notre clé de lecture, qui voit dans ce type de fluidité existentielle une contradiction avec un besoin naturel de permanence et de stabilité, nous donne un regard décalé sur le projet de Fourier. Finalement, malgré sa condition spatiale limitée, le Phalanstère est un projet résolu à porter allégeance à la fluidification et l'accélération des existences ; à ce titre, Fourier, fameux précurseur multi-récidiviste¹, invente cent-cinquante ans avant Rem Koolhaas un *Phalanstère Délire*, comme son ode radicale à un fourmillement existentiel.

1. Comme souligné presque systématiquement par tout bon lecteur de Fourier, ce dernier est un précurseur radical dans de nombreux champs, par exemple : le féminisme, notamment par son intégration sans concession des femmes dans son univers productif, l'organisation urbaine, par son Plan pour une ville Garantiste, ou la libération des mœurs, par sa vision décrite dans *Le Nouveau monde amoureux*.



Ildefonso Cerdá en 1878

ILDEFONSO CERDÁ

La théorie générale de l'urbanisation

1867

Ildefonso Cerdá est en avance sur son temps. Cinquante ans avant Tony Garnier et sa Cité Industrielle, il est la première figure de l'urbanisme progressiste¹. Celui-ci est caractérisé, selon Choay, par l'idée d'une modernité dépolitisée, portée notamment par la *technique*². Sa foi dans un progrès qui « engendrera une civilisation vigoureuse et féconde » et sa fascination pour la technique de la machine à vapeur³ qu'il mentionne dans les premières lignes de son traité vont fonder sa vision pour la ville nouvelle.

ILDEFONSO CERDÁ

Cerdá naît en 1815 dans une région montagnarde de la province Barcelone. Après avoir été placé dans un internat qui le rapprocha de la philosophie et de la philologie, il entreprend des études de mathématiques et d'architecture à Barcelone, où il est frappé de fascination pour l'émergence du monde industriel, « l'esprit du siècle ». Trouvant l'enseignement de l'architecture déphasé par rapport à cette époque nouvelle, il rejoint l'École d'ingénieurs des ponts et chaussées. Il s'engage alors en politique, dans l'aile gauche du parti libéral. C'est cet engagement politique qui le conduira à se consacrer aux études d'urbanisation, avec l'espoir que l'amélioration du cadre de vie puisse être un action « utile à l'humanité »⁴.

LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'URBANISATION

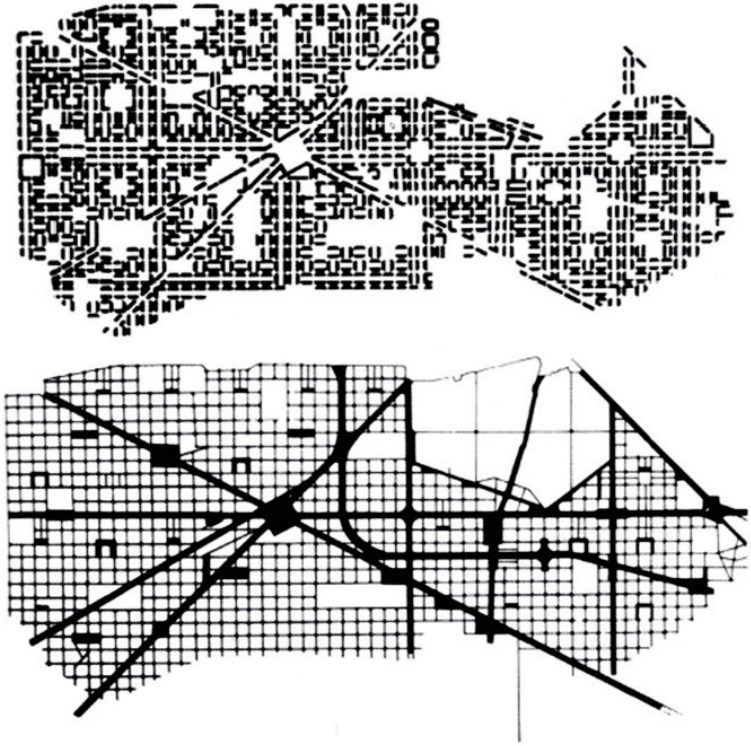
C'est ainsi qu'en 1867, il publie *La théorie générale de l'urbanisation*, en deux tomes, qui présente sa proposition de 1859 pour l'extension de Barcelone, suite à la démolition de son enceinte. Son projet peut se décrire comme une répétition de blocs isotropes de 133 mètres de côté, dont les angles chanfreinés permettent d'optimiser et de fluidifier la circulation. Pour dessiner son plan dans le détail, Cerdá est le premier planifi-

1. Lopez de Aberasturi, Antonio. *Pour une lecture de Cerdá*. In: *La théorie générale de l'urbanisation*. Paris : Editions du Seuil, 1979, p. 51

2. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. *Op. cit.*, p. 32-33

3. Cerdá, Ildefonso. *La théorie générale de l'urbanisation*. Traduit par Antonio Lopez de Aberasturi. Paris : Editions du Seuil, 1979(1867), p. 71

4. Lopez de Aberasturi, Antonio. *Pour une lecture de Cerdá*. *Op. cit.*, p. 42



*Schéma du système mouvement/séjour d'après le Plan pour Barcelone
En haut : l'espace de séjour ; en bas : l'espace de mouvement
Tiré de : Lopez de Aberasturi, Antonio. Pour une lecture de Cerdà. Op. cit., p. 27*

cateur urbain à faire un large usage de la statistique. Bien qu'il ne fut pas lauréat du concours, Cerdá engagea une bataille administrative qui permit finalement à son plan d'être appliqué pour l'extension de la ville, dès 1860. Son traité fut commandé à cette occasion par le ministère espagnol des Travaux publics, avec pour ambition de « donner plus large publicité à ce projet »¹.

Le premier tome de *La théorie générale de l'urbanisation* est une histoire de l'urbanisme qu'il déroule pour atteindre sa vision pour l'urbanisme contemporain, et le second tome applique cette vision au cas concret de Barcelone. Parmi toutes les innovations contenues dans le traité, l'une des plus marquantes se trouve être l'invention du terme « *urbanisme* » lui-même, pour lequel il s'inspire de l'*urbs* romaine, qui désignait la réalité matérielle de la ville².

SCIENCE NOUVELLE POUR UN MONDE NOUVEAU

Pour Cerdá, la nouvelle civilisation est « caractérisée par le mouvement et la communication »³. Le caractère fini de la ville n'est plus compatible avec les exigences d'un monde globalisé, d'un globe terrestre « traversé par un torrent inépuisable de mouvement et de circulation »⁴. Comme le relève Choay, Cerdá utilise cette notion de mouvement pour produire une classification des formes urbaines, selon qu'elles soient destinées à accueillir une circulation pédestre, équestre, ou mécanisée⁵. Il le place également au cœur de son approche urbanistique, en organisant sa ville dans une opposition *mouvement/séjour* (voir la figure ci-contre). Le mouvement, la voie, est le domaine des communications avec le monde extérieur. L'îlot — lieu du séjour — est celui de la résidence individuelle et familiale⁶.

Pourtant, cette première force organisatrice, celle du progrès technique, du mouvement, qui mérite d'être identifiée comme celle du flux, est contrebalancée par un autre point sur lequel Cerdá insiste : celui de la nature humaine. Sa vision devient donc celle d'un accouplement entre ces deux idéaux⁷. Pour comprendre comment Cerdá défend son allégeance au monde des flux, il faut donc comprendre comment il

1. *Ibid.*, p. 32-36

2. Cerdá, Ildefonso. *La théorie générale de l'urbanisation*. *Op. cit.*, p. 81

3. *Ibid.*, p. 73

4. Lopez de Aberasturi, Antonio. *Pour une lecture de Cerdá*. *Op. cit.*, p. 58

5. Choay Françoise. *L'histoire et la méthode en urbanisme*. In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 25e année, N. 4, 1970. p. 1148

6. Lopez de Aberasturi, Antonio. *Pour une lecture de Cerdá*. *Op. cit.*, p. 26

7. *Ibid.*, p. 24

articule son souci du « bien-être », de soigner le « malaise social », avec la responsabilité civilisationnelle de propager la modernité. Pour ce faire, plongeons-nous d'abord plus avant dans la manière dont Cerdá intègre le les flux à sa démarche de conception.

MISE À JOUR

Dans sa généalogie de l'urbanisme, Cerdá commence par évoquer le besoin de s'abriter ressenti par l'homme primitif. Puis, l'agglomération de plusieurs abris, impliquée par la sociabilité de l'homme, fait naître les relations et les communications entre ces différents abris¹. Il faut donc comprendre que le *flux*, au sens de la voie de communication, de la relation, est complètement intégré par Cerdá dans sa conception de la nature humaine. Son urbanisme centré sur les voies de communication ne se veut donc pas un nouveau paradigme *sui generis*. On note également cela dans son histoire de la mobilité urbaine. Par des allers-retours entre moyens techniques et formes urbaines, à différents moments de l'histoire, il installe l'idée que les changements dus à la civilisation industrielle doivent avoir leur répercussion sur la planification des villes. Il décrit ainsi avec soin les différentes étapes historiques de la mobilité : pédestre, équestre, de charrois, puis roulante (à traction animale puis mécanique), pour ensuite mettre en exergue les modifications que chaque progrès technique a engendré sur les *urbes*.

L'adaptation de la ville aux flux nouveaux n'est donc pas pensée sur le mode d'un nouveau paradigme, mais plutôt d'une *mise à jour*, essentiellement technique, d'un environnement urbain impropre aux nouveaux rythmes de la société industrielle.

INTERCONNEXION

Pour Pier Vittorio Aureli, Cerdá déleste la ville de toutes ses représentations et significations, pour en faire un simple dispositif (*device*) : il *est* ce qu'il *fait*, à savoir créer les meilleures conditions pour la reproduction de la force de travail². Pour Aureli, l'approche « scientifique » de Cerdá est celle d'un « paradigme managérial », c'est-à-dire qui s'organise selon son application productive. La stratégie réformiste couple une amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière avec une augmentation du contrôle social de celle-ci.

1. Cerdá, Ildefonso. *La théorie générale de l'urbanisation*. Op. cit., p. 84-86

2. Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. London : The MIT Press, 2011, p. 11

Cette lecture nous invite à considérer le flux également au sens de la *pression* que l'organisation de la ville impose à ses habitants. La réduction de la dimension politique de la *civitas*, à la dimension strictement économique de l'*urbs* voulue par Cerdá, produit une ville des flux physiques, des voies de communication et de transport efficace, mais aussi de dépendance à cette organisation surplombante. La planification règle tout ; un centre religieux apparaît tous les neuf blocs, un magasin tous les quatre, un parc tous les huit et un hôpital tous les seize¹. L'inféodation à cette organisation surplombante — ouverte et fluide mais réglée comme une mécanique de précision — devient une condition indépassable pour les habitants de la métropole de Cerdá.

INFINITÉ

Pour Francesc Magrinya, l'une des thèses principales de Cerdá pour l'urbanisme des réseaux est celui d'une lecture du territoire à partir du réseau du système de transports². Ainsi Cerdá introduit le concept de *viabilité* (de l'espagnol *via*, voie), pour décrire la « viabilité urbaine » (à l'intérieur de l'enceinte de la ville) mais aussi la « grande viabilité universelle », soit l'idée que ce système de flux doit s'inscrire dans un système global, à l'échelle du monde — commercial, pour le moins. Son système de flux internes n'est donc qu'une pièce d'un plus grand puzzle, celui de l'interconnexion mondiale des voies de communication. Ces voies, qu'il baptise « transcendantales », sont celles qui relient les villes entre elles, et donc par lesquelles on pénètre et découvre les villes. Elles sont donc d'une importance hiérarchique supérieure aux voies qui ne concernent que l'échelle urbaine. C'est par l'union de ces deux types de voies que doit s'accomplir « la finalité essentielle qui caractérise toute vie, la 'communicativité' universelle »³.

L'objectif que formule Cerdá, celui de l'échelle mondiale, nous ramène également à une conception des flux comme un phénomène global, par essence hostile aux limites et aux frontières. La finitude de l'entité urbaine est donc dépassée ; non seulement parce que la grille de Cerdá peut s'étendre sur le territoire, mais aussi parce que toute *urbe* est inévitablement connectée au système de viabilité transcendantale.

1. Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. *Op. cit.*, p. 10

2. Magrinya, Francesc. *Les propositions urbanistiques de Cerdá pour Barcelone : une pensée de l'urbanisme des réseaux*. In: *Flux*, n°23, 1996, pp. 5-20

3. Cerdá, Ildefonso. *La théorie générale de l'urbanisation*. *Op. cit.*, p. 127

GRILLE

Il n'est pas anodin que la forme que prend le projet pour Barcelone soit celle d'une *grille*. Les deux paragraphes ont montré ci-dessus deux caractéristiques de l'incarnation des flux dans la ville : celle de l'*interconnexion* du système avec la vie humaine, et celle de la *non finitude* du système, toujours lié à une plus ou moins fantômatique échelle supérieure. Et la grille est l'outil qui permet d'installer dans le territoire ces deux caractéristiques du monde des flux.

Par son caractère absolu, elle digère toutes les constructions qui apparaîtraient sur sa trame pour les intégrer à son système. A Barcelone, on n'échappe pas à la « surveillance » de la grille, à l'interconnexion omniprésente avec le *système* qu'elle implique.

Ensuite, sa définition géométrique élémentaire lui permet de s'étendre sur le territoire, elle se déleste de toute logique de finitude dans son énoncé même. C'est ainsi que la grille, logique récurrente dans l'organisation du bâti des villes planifiées, est l'outil géométrique par excellence du règne des flux sur la vie urbaine.

À LA POURSUITE DU « BIEN-ÊTRE »

Mais, comme évoqué plus haut, cette civilisation du mouvement que Cerdá encense, cette finalité de l'interconnexion universelle, n'occulte pas son souci du « bien-être » humain. Certes, on peut résoudre partiellement l'équation en avançant que pour lui, le monde de la communication, de la relation, des flux, est celui vers lequel tend naturellement l'être humain. D'abord, son « instinct de sociabilité » relie les familles entre elles, formant un ensemble, un « tout harmonieux, plein d'animation, de vie et de progrès, que nous appelons l'*urbe* »¹. Ensuite, lorsque fut fondée une autre *urbe*, ce système de relations fonctionna à nouveau, non plus entre les familles de l'*urbe* mais entre les *urbes* du pays, à l'échelle transcendantale². Cette mise en place d'une société interconnectée est décrite par Cerdá comme allant de soi, originée dans la nature humaine, et ainsi, permettre à cette société de prendre forme, revient à œuvrer pour l'accomplissement du bien-être humain.

Toutefois, cette réponse à l'adéquation entre l'humain et son environnement se fait sur le mode des flux. Elle mérite d'être complétée par sa description de la vie domestique et du foyer. Mais dans l'équation

1. Cerdá, Ildefonso. *La théorie générale de l'urbanisation*. Op. cit., p. 93

2. *Ibid.*, p. 95

cerdienne *mouvement/séjour*, qui dessine sa grille composée de voies et d'îlots, il fait très largement la part belle à la question du *mouvement* (ou du flux). La question du *séjour*, qu'on pourrait intuitivement identifier à la *stase*, dans le sens d'un besoin de stabilité dans un univers de mouvement, n'est décrite que sommairement. Pour Cerdá, les enjeux principaux liés au logement sont l'indépendance de chaque famille, ou individu dans un appartement privé d'une part, et la qualité fonctionnelle (air, lumière) des appartements d'autre part.

Cette notion d'indépendance est explicitée plus en détail : pour lui, les formes de communauté de certaines parties de l'immeuble ou de certaines infrastructures sont sources d'inconforts. De manière assez paradoxale, l'interconnexion entre familles, présentée plus tôt comme un fondement de la nature humaine, est invalidée lorsqu'il s'agit du partage des infrastructures. Le confort domestique devient ainsi synonyme d'existence individualisée — plongée au sein de la multitude.

La qualité fonctionnelle des logements semble mieux s'intégrer dans son discours général ; l'obsession cerdienne pour l'efficacité est simplement transposée à l'échelle domestique. Si une ville bien organisée est une ville fluide et ouverte, un appartement bien organisé est un appartement aéré et lumineux. Finalement, ces aires dédiées au repos — repos qui, comme le suggère Aureli, sert essentiellement la reproduction de la force de travail¹ — peut être entendue comme une intrusion dans la sphère domestique du grand réseau techno-économique que Cerdá conçoit à l'échelle de la ville, puis du monde. Loin d'avoir affaire avec la notion de stase entendue comme besoin de stabilité ou d'attache, elle ne fait que confirmer l'inféodation de la vision de Cerdá au monde des flux.

CONCLUSION — LE FLUX DU PROGRÈS

Ainsi Cerdá, précurseur des « urbanistes progressistes », catégorie qui contiendra notamment les représentants du mouvement d'architecture Moderne, en est aussi l'une des incarnations les plus radicales. Le flux est décrit, dans une sorte de « philosophie à gros traits », comme une facette nécessaire de l'organisation humaine, un penchant auquel les individus auraient naturellement cédé dès les premières phases de regroupement civilisationnel. De même, Cerdá décrit la genèse des villes comme le résultat de deux forces opposées² : celle du progrès de la civilisation d'une part, de la recherche de la perfection, et celle de la régression, de

1. Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Op. cit., p. 10

2. Lopez de Aberasturi, Antonio. *Pour une lecture de Cerdá*. Op. cit., p. 59

la violence et de l'oppression d'autre part. En raisonnant à partir de ces positions manichéennes, il élimine toute résistance à l'idée d'un *progrès*, qu'il matérialise essentiellement dans son traité comme l'augmentation et l'accélération des interconnexions.

Françoise Choay souligne également que Cerdá considère la révolution technologique comme un bien et un progrès¹. Ce jugement de valeur, à partir duquel découle son développement, n'est pas étranger à son affiliation politique au parti libéral (il faut noter à ce titre son intervention à la Chambre des députés d'Espagne en 1851, dans un discours où il oppose la « civilisation moderne » à la « longue et ténébreuse nuit de l'obscurantisme »²). Malgré l'obsession de Cerdá pour la cohérence³, nouveau critère révolutionnaire — à l'apparence idéologique « neutre » — qu'il introduit dans la planification urbaine, la puissance idéologique de son parti pris n'est pas à négliger.

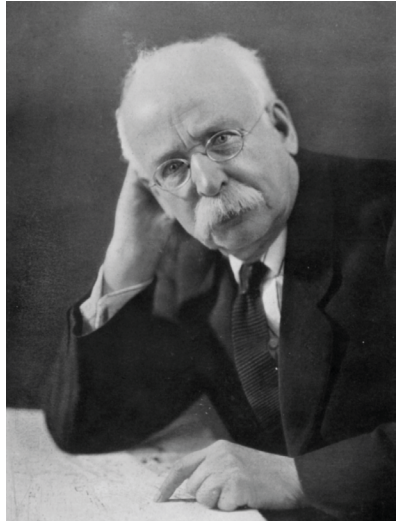
Comme l'identifie Aureli à partir d'un bord politique plus critique, au delà du discours désidératif sur l'urbanisme des « critères rationnels », Cerdá initie le glissement de l'espace politique de la ville vers l'espace économique de la maison, comme l'espace fondamental de l'association humaine⁴. Et pour entraîner une telle bascule, la radicalité des fondements idéologiques nécessaires ne sauraient être négligés.

1. Choay Françoise. *L'histoire et la méthode en urbanisme*. *Op. cit.*, p. 1148

2. Lopez de Aberasturi, Antonio. *Pour une lecture de Cerdá*. *Op. cit.*, pp. 34-35

3. Choay Françoise. *L'histoire et la méthode en urbanisme*. *Op. cit.*, p. 1148

4. Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. *Op. cit.*, p. 13



Ebenezer Howard vers 1920

EBENEZER HOWARD

Les Cités-Jardins de demain

1902

Cerdá, on l'a vu, réduit essentiellement sa conception de la ville à une entité matérielle. Sa matrice urbaine est extensible, sans limites, et ne cherche pas à générer de signification, mais une efficacité de fonctionnement. Le contenu culturel ou social de la ville est dissous dans la grille isotrope ; la ville héberge des flux, presque plus qu'elle n'héberge des individus.

Ebenzer Howard, bien que de caractère optimiste face au progrès industriel, prend le contre-pied de cette position. La ville industrielle doit former une *unité* sociale et culturelle. Une ville doit être limitée dans l'espace, et chaque cité doit occuper le territoire d'une manière différenciée. Françoise Choay s'appuie sur ces deux points¹ pour classer Howard dans la catégorie des urbanistes *culturalistes*. Ce groupe se caractérise par sa considération de la ville comme une totalité ; les parties n'ont de sens qu'au regard de l'unité culturelle qu'elles forment. Bien qu'on remarque chez Howard un penchant pour l'hygiène et le progrès, celui-ci reste toutefois subordonné, toujours selon Choay, à la nécessité de former de petites communautés limitées dans l'espace².

EBENEZER HOWARD

Ebenzer Howard est né en 1850 à Londres. A l'âge de vingt et un ans, il part pour les États-Unis dans le but d'y pratiquer une profession agricole, expérience qui sera soldée par un échec. Il reprend alors des emplois de bureau, et, dès 1879, milite aux côtés des socialistes anglais. Sous l'influence de textes utopiques comme *Looking Backward* de Bellamy, publié en 1888, Howard, en autodidacte, publie en 1898 *Tomorrow: A peaceful path to real reform*, qui sera republié en 1902 sous le titre de *Garden Cities of Tomorrow*³.

1. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. *Op. cit.*, p. 42-43

2. *Ibid.*, p. 277

3. Osborn, Frederic James. *Préface*. In: *Les Cités-Jardin de demain*. Paris : Dunod, 1969, pp. XXV-XXVII

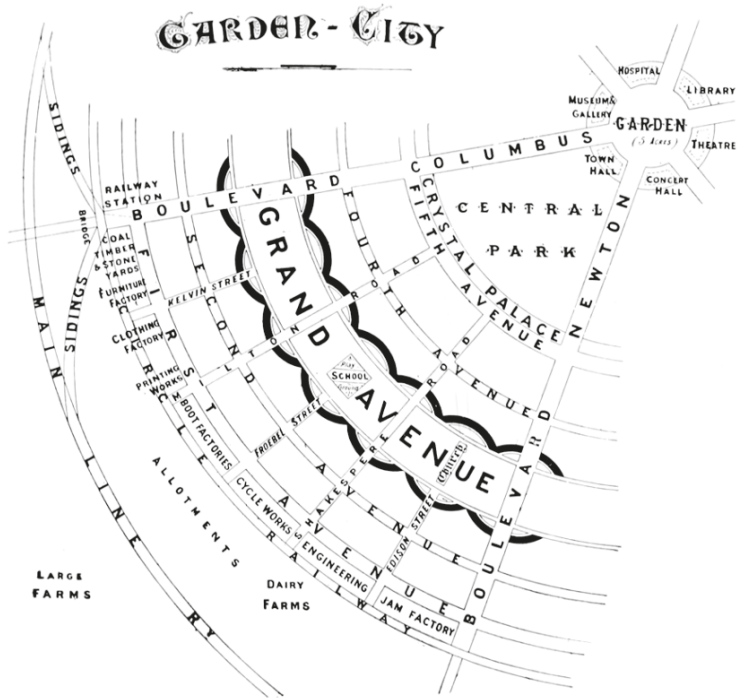


Schéma d'organisation d'une Cité-Jardin.

Tiré de : Howard, Ebenezer. *Les Cités-Jardins de demain*. Op. cit., p. 14

LES CITÉS-JARDINS DE DEMAIN

Ce traité a la particularité d'être empreint d'un grand sens pratique, ce permettra à Howard, dès 1899, de fonder l'Association des Cités-Jardins, qui acquiert en 1903 un terrain à Letchworth, pour y installer la première incarnation physique. Celle-ci sera planifiée et construite par l'architecte Raymond Unwin. Une autre illustration de ce succès « populaire » est l'adoption — puis la traduction dans de nombreuses langues — du vocable « Cité-Jardin » qu'introduit Howard¹. Le ton peu scientifique qu'il utilise dans son traité va toutefois le rendre moins sympathique aux milieux académiques. En tant qu'autodidacte, ses développements s'appuient beaucoup sur un « bon sens instinctif » et une « sympathie humaine »². La réception de l'ouvrage est donc d'abord schématiquement partagée entre un succès dans la pratique et un scepticisme dans les milieux intellectuels, bien que par la suite, un historien comme Lewis Mumford se fera ardent défenseur des principes de Howard³.

LE SENS DU COMPROMIS

Howard présente dès l'introduction deux « aimants » qui possèdent tous deux leurs caractères attractifs et répulsifs. D'abord la Ville, « symbole de la Société de l'aide mutuelle », des « amples relations des hommes entre eux, [...] de la science, de l'art, de la culture », qui est péjorée par son « air vicié », son ensoleillement limité, ses « trop nombreuses heures de travail ». Face à elle, la Campagne, « symbole de l'amour de Dieu et de sa sollicitude pour l'homme », qui a « formé nos corps », « source de toute santé », est aussi le lieu de l'ennui et des « bras sans emplois »⁴. Howard se propose donc d'unir ces deux aimants dans un troisième, celui de la Ville-Campagne.

Ce principe du compromis régit la planification de Howard. Ainsi, il hybridera également libéralisme économique avec propriété municipale des sols, progrès technologique et industriel avec villes limitées et différenciées, vie en maisons individuelles avec créations d'attaches communautaires. Les flux dont il traite (échanges économiques et commerciaux, organisation des voies de communication) sont ainsi canalisés par son « horreur »⁵ pour la métropole industrielle, par ces contrepoids que forment ses convictions socialistes et son inspiration culturaliste.

4. *Ibid.*, p. XV

5. *Ibid.*, pp. XVI-XVII

6. Mumford, Lewis. *Revaluations I: Howard's Garden City*. in: *The New York Review*, 1965

7. Howard, Ebenezer. *Les Cités-Jardin de demain*. *Op. cit.*, pp. 6-8

8. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. *Op. cit.*, p. 42

Comment Howard s’y prend-il dans le détail pour maîtriser, humaniser ces flux ? Comment décrit-il le sentiment d’appartenance communautaire, d’identification à la totalité que la Cité-Jardin doit former, en rupture avec la mégapole ?

PROGRESSISME

Décrivons d’abord comment Howard affirme son optimisme à l’égard du monde industriel et d’une économie basée sur la concurrence libre. Sa ville est organisée en cercles concentriques (il précise toutefois que son dessin est diagrammatique et n’est pas à considérer comme un plan) ; au centre se trouvent les équipements culturels et publics, ensuite deux couches de zones résidentielles séparées par la Grande Avenue, puis sur la couche extérieure de la ville, les ateliers et usines de production. Enfin, ceignant l’extérieur de la ville, les infrastructures et surfaces agricoles. En procédant à ce zonage des activités, on comprend qu’il intègre la production à la réalité matérielle de sa ville ; elle est un critère d’organisation, un pivot nécessaire pour donner à la ville son identité propre. Pour lui, elle ouvre la voie à « un nouveau système industriel, dans lequel les forces productrices de la société et de la nature peuvent être utilisées avec une efficacité bien plus grande »¹. Autour du parc central du diagramme se trouve le *Crystal Palace*, galerie vitrée dévolue à l’exposition et la vente des produits manufacturés. La production industrielle est donc au cœur de la célébration communautaire de la ville. Le principe de liberté économique permet aux services, par l’initiative individuelle et la concurrence, d’être proposés dans les conditions les plus avantageuses possibles.

CONTREPOIDS

Mais chez Howard, toute position s’articulant autour de la notion du compromis, la liberté économique est contrebalancée par une municipalité forte, dont le champ d’activité est « tout ce que la communauté peut faire mieux que l’individu », champ qui, dans la pratique, devra se préciser par l’expérimentation². La municipalité est, par exemple, chargée de distribuer les emplacements de vente et d’exposition dans le *Crystal Palace*, lui permettant notamment de contrôler le risque de monopole. Mais surtout, elle est propriétaire du sol de toute la ville, ce qui est

1. Howard, Ebenezer. *Les Cités-Jardin de demain*. Op. cit., p. 91

2. *Ibid.*, p. 53

l'une des caractéristiques clés de l'organisation politique de la Cité-Jardin. Grâce aux rentes foncières qui sont ainsi versées à la Municipalité, celle-ci peut investir dans la construction des infrastructures publiques.

Voilà donc par exemple comment Howard parvient à concilier des principes socialistes et individualistes, hybridation centrale à son argumentaire, jonglant entre aspiration au progrès (permis par la concurrence individuelle) et aspiration à l'harmonie sociale (permis par l'intervention municipale).

Mais d'un point de vue plus strictement urbanistique, quels outils permettent à Howard de canaliser les flux, de fabriquer la ville limitée et différenciée que décrit Choay ?

FINITUDE

D'abord, la Cité-Jardin de Howard est finie. Sa population est limitée à 30'000 habitants, auxquels s'ajoutent les 2'000 de la zone rurale. Toute Cité-Jardin est, on l'a vu, encerclée d'une ceinture de zones agricoles, caractéristique sacrée pour Howard. La propriété municipalisée du sol permet de prévenir la cession des ces terrains à des investisseurs privés qui pourraient y ériger des constructions. Le principe de croissance urbaine que prône Howard passe donc par une duplication du premier centre, au-delà de la ceinture agricole. Ainsi ces deux villes adjacentes pourraient toutefois fonctionner dans une harmonie permise par un système de transports rapide d'un centre à l'autre¹. Par cette stratégie, Howard s'affranchit de certaines caractéristiques de la métropole qu'il réprouve : absence de contact avec la nature, distance exagérée au lieu de travail ou densité d'habitants excessive. Il commet ainsi un acte de stabilisation de la communauté urbaine.

IDENTITÉ

Pour Mumford, Howard ne produit pas, en unissant ville et campagne, une « masse amorphe de faubourgs », mais bien un « groupement urbain cohérent »². Choay en dira que le « concept culturel de cité » l'emporte sur la « notion matérielle de ville »³. Ainsi la substance de la Cité-Jardin n'est pas uniquement une organisation managériale des flux à la Cerdá, mais bien d'abord une fabrication d'une entité sociale, culturelle. Pour

11. *Ibid.*, p. 102-104

12. Mumford, Lewis. *L'idée de Cité-Jardin et l'urbanisme moderne*. in: *Les Cités-Jardins de demain*, Paris : Dunod, 1969(1945), p. XLII

13. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités. Op. cit.*, p. 42

ce faire, Howard imagine par un exemple un réseau de rues identifiables, toutes bordées d'arbres, soit centripètes (« six magnifiques boulevards »), soit radiales (« avenues » numérotées), sans oublier la « splendide grande avenue », 128 mètres de large, occupée de jardins, d'écoles, et d'églises. Au centre du plan de la ville, un « beau jardin bien irrigué », héberge d'autres lieux publics, hôtel de ville, théâtres ou musées¹.

Bien qu'il précise qu'il ne s'agit que d'un exemple de planification, l'enthousiasme de Howard à décrire ces espaces célébrant la communauté révèle bien son ambition de s'attaquer à l'anonymat de la métropole. L'exposition permanente, dans le « vaste espace » du Crystal Palace est aussi un moyen de rendre la production industrielle à la communauté qui en est à l'origine. Par ces moyens d'identification de l'habitant à sa communauté et à sa ville, Howard fabrique un contrepoids à une ville pensée exclusivement sur le mode d'une efficacité managériale.

INDIVIDUALITÉ

Mais dans cette organisation à vocation collective forte, la place laissée à l'individu, et à son émancipation par l'organisation urbaine est tout aussi primordiale. Dans un orchestre, explique Howard, il ne peut y avoir d'harmonie de groupe, si chaque musicien ne suit pas un rigoureux entraînement individuel. Cette métaphore musicale synthétise plutôt bien son ambition au regard du rapport entre l'individu et l'harmonie collective. Son libéralisme économique découle de ce principe ; l'action et la réflexion isolée sont essentielles pour permettre à l'association de produire les meilleurs résultats². Par ailleurs, dans son unique mention de l'architecture des maisons résidentielles, Howard propose qu'une harmonie générale contrôlée par la municipalité, permette toutefois « d'encourager les goûts et préférences individuels ». On y lit à nouveau le potentiel que Howard voit dans l'émancipation individuelle, celui de fabriquer une unité collective, par le biais d'un mécanisme clé dans tout son raisonnement : l'harmonisation des capacités individuelles, dans le but de produire une communauté noblement incarnée.

CONCLUSION — UNE RADICALITÉ CONSENSUELLE

Howard propose donc une individualité qui s'inscrit au service de la collectivité. À ce titre, il produit une organisation sociale intense qui, idéalement, enjoint chaque individu de participer à celle-ci. Bien que le

1. Howard, Ebenezer. *Les Cités-Jardin de demain*. Op. cit., p. 13

2. *Ibid.*, p. 76

système d'interactions qu'elle produise soit limité dans l'espace, et cherche à ne plus commettre les erreurs d'échelle de la métropole industrielle, il n'en est pas moins une condition d'existence non négligeable. D'autant plus que derrière l'optimisme de Howard à l'égard de l'individualisme, se cache également une injonction à participer au mode de production capitaliste (bien que partiellement régulé) qu'il propose pour la Cité-Jardin. La communauté de dépendance, forte de ses 32'000 habitants, est une unité d'appartenance de taille significative. A cet égard, la Cité-Jardin permet-elle vraiment de produire une attache ou une stabilité plus élevée que toute autre ville industrielle ? Certes, elles se méfient des flux de l'interconnexion globale et de l'anonymisation, envers lesquels un planificateur comme Cerdá se montre lui, plutôt élogieux. Mais l'habitant de la cité idéale de Howard est-il à même de percevoir que l'organisation dont il fait partie possède une dimension réduite ? La Cité-Jardin propose-t-elle un renversement de paradigme suffisant pour que notre clé de lecture, l'opposition entre flux et stase, permette de tirer une conclusion vraiment différente que pour tout autre projet de ville industrielle ?

Nous laisserons ces questions ouvertes ; concluons en soulignant encore une fois que la ville proposée par Howard joue sur tous les tableaux. Progressiste mais attachée à la notion culturaliste d'urbanité cohérente, collectiviste mais attachée à la liberté individuelle, sans perdre de vue son réalisme, elle propose une étonnante « radicalité consensuelle ». En canalisant, dans la mesure de ses capacités, les flux d'un monde en expansion, elle propose une sorte « d'arrêt sur image », de fixation, à une certaine échelle, de la communauté industrielle.



Le Corbusier en 1938

LE CORBUSIER

Urbanisme

1925

« Une grande époque vient de commencer, il existe un esprit nouveau » : c'est en ces termes que Le Corbusier introduit la revue *L'Esprit Nouveau* qu'il fonde en 1919 avec le peintre Amédée Ozenfant. Cette modernité, il la voit à l'œuvre dans deux domaines : l'industrie et l'art d'avant-garde¹. Cette hybridation de la technique et de l'esthétique caractérise la catégorie de l'urbanisme *progressiste*, dans laquelle Choay classe Le Corbusier². Les deux notions se rejoignent, avec l'ambition de produire un projet d'avenir universel. À l'inverse de chez Fourier (*pré-urbanisme progressiste*), le « progrès » ne s'entend plus dans un sens social, mais dans sa version « dépolitisée » (technique et esthétique).

Ainsi les flux, efficacement organisés par la main froide et calculatrice de Cerdà ont été canalisés et humanisés par l'esprit de compromis de Howard. Chez Le Corbusier, nous assistons à leur triomphe urbanistique, dans un mélange inédit de technologie, d'esthétique et de « passion » — selon les termes de l'intéressé —, qui concourt à fabriquer un authentique système holistique des flux.

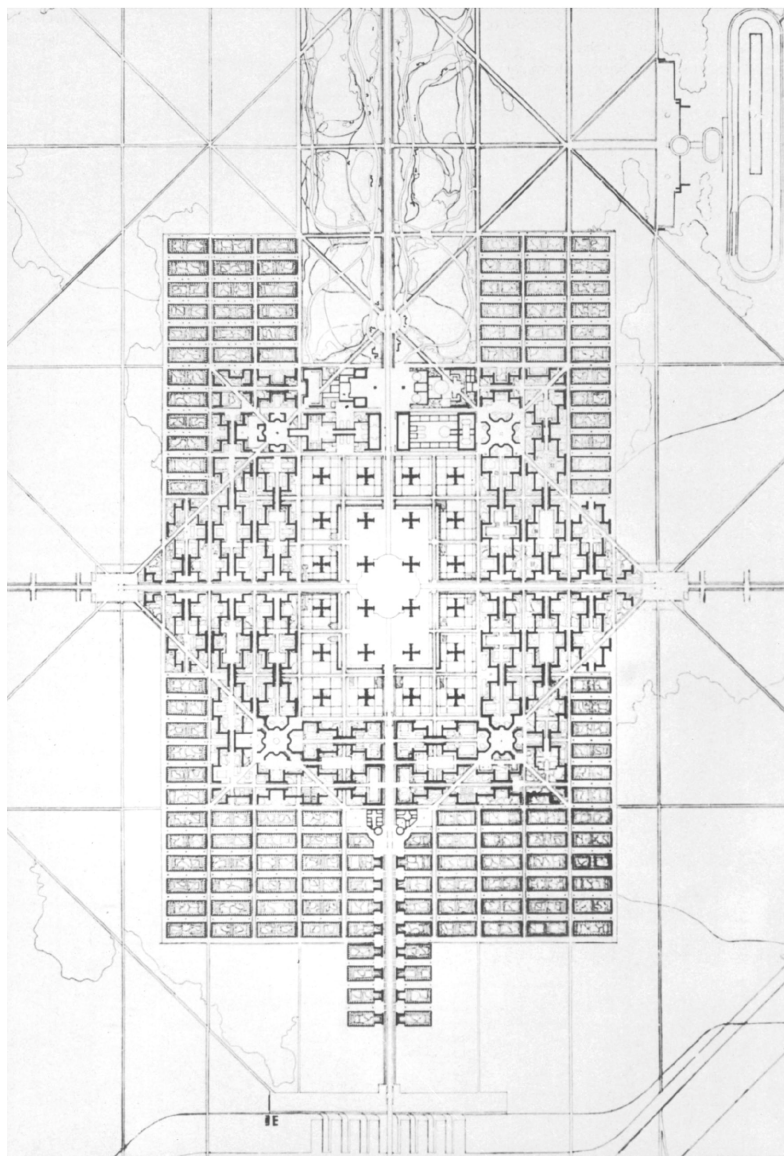
LE CORBUSIER

Le Corbusier naît en 1887 à La-Chaux-de-Fonds, et est formé durant seize années à l'École d'art de la ville, principalement dédiée à enseigner la décoration de pièces d'horlogerie. Mais Charles L'Eplattenier, directeur de l'École, invite ses étudiants à participer à des projets qui vont toucher d'autres disciplines artistiques, et jusqu'à l'architecture. C'est donc sous la direction de son maître qu'il devient architecte, avant d'étoffer son bagage culturel en circulant entre l'Italie, Vienne, Paris, l'Allemagne, de commettre son voyage d'Orient, de revenir à La-Chaux-de-Fonds afin d'y enseigner, pour finalement s'installer à Paris en 1917³.

1. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. *Op. cit.*, p. 33

2. *Ibid.*, p. 33

3. von Moos, Stanislas. *Le Corbusier. Une synthèse*. Traduit de l'anglais par Isabelle Taudière. Marseille: Parenthèses Editions, 2013(1968), pp. 13-53



Plan de la Ville Contemporaine pour Trois millions d'habitants.

Tiré de : Le Corbusier. *Urbanisme*. Paris : G. Crès, coll. L'Esprit Nouveau, 1925 (feuillet dépliant)

URBANISME

En 1922, il est invité à soumettre un projet « d'art urbain » pour le Salon d'automne, ce qui réveille ses ambitions d'urbaniste. Cette commande aurait dû être cantonnée à des propositions de « mobilier urbain », mais Le Corbusier a une autre idée en tête : « Très bien, je ferai une fontaine, mais derrière, je placerai une ville pour trois millions d'habitants. »¹, annonce-t-il à l'organisateur du Salon. Ses planches pour le projet de ville, affichées sans commentaires, créent un émoi prévisible, et en réaction, Le Corbusier publie en 1925 *Urbanisme*. Ce traité est marqué par une grande ambition argumentative qui s'appuie sur une rhétorique habile, souvent sous forme d'aphorismes. Le Corbusier se glisse dans l'habit du séducteur, il cherche à convaincre par le verbe, le schéma et l'exemple. L'ouvrage est scindé en trois parties ; la première un débat général sur l'urbanisme, la deuxième la présentation de sa *Ville pour trois millions d'habitants*, et la dernière son application au centre de Paris, le Plan Voisin.

VERS UN SYSTÈME HOLISTIQUE DES FLUX

Dès son « Avertissement » introductif, Le Corbusier annonce la « passion collective qui soulève l'époque » : celle de l'exactitude². Ce constat lui permet d'établir l'union entre « la machine [qui] procède de la géométrie » d'une part, et « les arts [modernes] [que] la géométrie conduit à un ordre ». Ordre mathématique, exactitude : c'est la « passion collective » de l'époque, qui fait un heureux trait d'union entre la *technique* (la machine) et l'*esthétique* (les arts). On sent donc dès les premières lignes l'ambition d'universalité, de penser en système, qui traverse le discours de Le Corbusier : géométrie rime avec passion collective, le progrès technique devient compatible avec l'expression artistique de son temps.

En parallèle, les Modernes définissent leur « type idéal d'établissement humain » : ce sera celui qui permet à l'Homme d'accomplir ses quatre besoins fondamentaux, à savoir habiter, travailler, circuler et se cultiver le corps et l'esprit³. Cette définition — quelque peu réductrice — permet d'aboutir à un humanisme « fonctionnaliste », suffisamment compatible avec le grand projet universel de modernisation du monde.

Art, technique, esthétique et même humain : le système est complet.

1. *Ibid.*, p. 206

2. Le Corbusier. *Urbanisme*. Paris : G. Crès, coll. L'Esprit Nouveau, 1925, p. II

3. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités. Op. cit.*, p. 34

De celui-ci, Stanislaus von Moos, dans *Le Corbusier. Une synthèse* (1968), dira toutefois qu'il sert essentiellement une conception du progrès et de l'efficacité propre aux élites dominantes¹. Un nouvel aspect du tableau se dessine : « Urbaniser, ce n'est pas dépenser de l'argent, mais gagner de l'argent, faire de l'argent »², écrit Le Corbusier. Bien qu'il ne s'agisse pas du cœur de notre analyse, il ne faudra pas perdre de vue que sa proposition d'organisation urbaine est intimement liée à son allégeance au mode de production capitaliste. Au-delà des accents révolutionnaires dont il teinte son discours, sa promotion tout à la fois de densité, d'efficacité et de paix sociale ne sont qu'autant de gouttes d'huiles dans les rouages parfois grinçants du capitalisme de l'époque.

Le Corbusier propose donc d'inscrire les flux du monde industriel dans un *organisme*, qui, en les sublimant, les fait prendre part à un véritable *Zeitgeist*. Il s'appuie sur la conception ingénieristique de gestion des flux, mais pour l'augmenter de significations nouvelles. Dans cette vision, on imagine d'ores et déjà que toute forme de stase est subordonnée à la participation au système global. Mais penchons-nous dans le détail sur les stratégies de Le Corbusier pour fabriquer ce « tout » connecté, efficace et articulé.

LA « MORALE » DE LA CIRCULATION

La gestion des flux de circulation dans une ville pourrait se réduire à un problème pratique ; mais Le Corbusier développe à partir de la ligne droite un discours aux accents non seulement fonctionnels et esthétiques, mais étrangement *moraux*³ : « L'homme marche droit parce qu'il a un but ; il sait où il va. »⁴. La ligne droite — la géométrie la plus directe, la plus efficace pour charrier les flux du monde industriel — se charge d'une double signification : l'individu (l'homme) marche droit parce que sa vie est réglée par des buts précis, et la société (l'Homme) marche droit parce que la seule direction raisonnable est celle du progrès. À l'inverse, la voie courbe est le « chemin des ânes », qui malheureusement, a « tracé toutes les villes du continent »⁵. Il faut encore noter que dans son chapitre *L'heure du repos*, Le Corbusier convoque toutefois la rue courbe, pour son pouvoir pittoresque, lorsqu'il s'agit d'organiser des voies destinées à la promenade contemplative et aux zones destinées à se ressourcer. Par la place qu'il réserve à cet argument, on comprend toutefois que son en-

1. von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier. Une synthèse. Op. cit.*, p. 205

2. *Ibid.*, p. 226

3. *Ibid.*, p. 219

4. Le Corbusier. *Urbanisme. Op. cit.*, p. 5

5. *Ibid.*, p. 6

thousiasme à l'égard de la rue courbe et de la contemplation est tout à fait inférieur à celui qu'il éprouve pour l'ordre et l'efficacité des voies droites.

Après avoir dégrossi l'axiologie morale qui semble devoir guider les géométries des voies, inspectons la manière dont celles-ci prennent forme dans la Ville pour trois millions d'habitants.

D'abord à grande échelle : pour le Plan Voisin (l'adaptation à Paris de la Ville pour trois millions d'habitants), Le Corbusier voit dans Paris le « siège de commandement » de la France¹. Dans le plan de la Ville, les axes centraux s'élancent vers les quatre points cardinaux. La Ville de Le Corbusier s'installe en impératrice des flux dans son territoire — accessoirement, les quatre reproductions de la Victoire de Samothrace sur les portes monumentales de la Ville « ne font aucun secret de leur message impérialiste », écrit von Moos².

À l'échelle de la ville, la circulation « se classe — mieux que tout autre chose »³, écrit Le Corbusier. On ne peut non plus ignorer à ce stade, la participation de cette classification à son système de morale de la circulation. Ce qui est classé est bon — car efficace. Ce qui est inclassé à l'inverse, est mauvais — « la circulation ne circule plus ». Et cette classification sera zélée ; elle aboutira à pas moins de sept niveaux de circulation superposés⁴ : de bas en haut, les gares des grandes lignes, les gares des lignes de banlieue, le métro, la circulation piétonne au rez-de-chaussée, les carrefours de trafic rapide sur une première plateforme, puis l'aéroport sur la plateforme supérieure. Ainsi ordonnées, toutes les circulations sont différenciées ; la rue-corridor, mélangeant les moyens de transport, a disparu⁵.

Un dernier idéal complète l'axiologie de la morale de la circulation : celui de la vitesse. En exergue du chapitre 14 (*L'heure du travail*), Le Corbusier annonce : « La ville qui dispose de la vitesse dispose du succès »⁶. Quelques pages plus loin, il lève le voile sur cet aphorisme : « [...] il est exactement question d'effectuer chaque jour les échanges de vues qui fixeront l'état des marchés et détermineront les conditions de travail. Plus rapides seront les moyens mécaniques d'échange de vues, plus vite aboutira la transaction quotidienne »⁷. Retenons donc que dans l'ensemble, la superposition de l'axiologie de la morale de la circulation avec celle de la morale capitaliste présente une remarquable corrélation.

12. *Ibid.*, p. 270

13. von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier. Une synthèse. Op. cit.*, p. 216

14. Le Corbusier. *Urbanisme. Op. cit.*, p. 160

15. von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier. Une synthèse. Op. cit.*, p. 225

16. *Ibid.*, p. 221

17. Le Corbusier. *Urbanisme. Op. cit.*, p. 169

18. *Ibid.*, 183

CULTURE ESTHÉTIQUE DES FLUX

Dans *Urbanisme*, Le Corbusier appuie si vigoureusement ses préconisations sur les voies de circulation qu'on peut — non sans une touche de malice — l'apparenter à une axiologie morale, une science de ce qui est bon. Mais en l'honneur de ces flux qui quadrillent sa vision urbaine, il érige également une série de principes qui ont trait à l'*esthétique*. On trouve dès les premières lignes de *Vers une Architecture*¹ (1922), son traité précédent, une définition de son « esthétique de l'ingénieur » : ce dernier, « inspiré par la loi d'Économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers. Il atteint l'harmonie »². Le Corbusier accuse les architectes de s'être égarés dans les styles, d'avoir perdu les fondements de leur propre discipline. La nouvelle esthétique se trouve sous nos yeux, écrit-il, « des yeux qui ne voient pas ». Pour lui, le paquebot, les avions et les automobiles, assujetties dans leurs formes aux lois de la physique, sont les incarnations abouties du style de l'époque.

De retour dans la *Ville contemporaine pour trois millions d'habitants* : ce sont les forces de la géométrie qui doivent régler sa symphonie³. À l'instar des véhicules de l'époque, dont les courbes portent la griffe d'exigences d'ingénierie, les vues qu'offre la ville sont déternimées par l'esthétique de la modernité. À la fin de la description du fonctionnement de sa Ville — paragraphe *Esthétique de la Ville* —, Le Corbusier nous emmène dans un parcours à travers les diverses vues qu'offre la ville. C'est à bord d'une automobile qu'on part à la découverte, fendant l'air de l'autostrade surélevée. On y admire l'étalement spatial (« allée majestueuse des gratte-ciel [...] Entre eux, [...] l'espace vaste », « Des édifices aux proportions étalées et basses conduisent l'œil loin dans le moutonnement des arbres », « Partout le ciel domine, étalé loin »), ou encore les géométries à l'œuvre : proportions, perspectives, régularité, un vrai « spectacle organisé par l'Architecture avec les ressources de la plastique qui est le jeu des formes sous la lumière »⁴.

Cette propension à une nouvelle esthétique, il l'inscrit dans un mouvement général de la civilisation, qu'il baptise « sentiment moderne ». Celui-ci serait « un esprit de géométrie, un esprit de construction et de synthèse ». Nous préférons, écrit-il, « la règle à l'exception ». Sans jamais entrer dans des détails formels précis, ou dans la description d'une démarche de planification esthétique — que ce soit dans *Urbanisme* ou

20. Le Corbusier. *Vers une Architecture*. Paris : G. Crès, 1922

21. *Ibid.*, p. VII

22. Le Corbusier. *Urbanisme. Op. cit.*, p. 167

23. *Ibid.*, p. 168

dans *Vers une Architecture* —, Le Corbusier installe parfaitement l'idée que sa vision urbaine reste indissociable d'une esthétique liée à la vitesse, à la standardisation, à l'efficacité, à l'industrialisation, en somme d'une véritable *culture esthétique des flux*.

L'ÉTABLISSEMENT « FONCTIONNALISTE »

Dans *La Charte d'Athènes*¹ (1933), issue du IV^{ème} Congrès International d'Architecture Moderne, les architectes modernes (dont Le Corbusier est alors le chef de file) catégorisent comme suit — on l'a vu — les quatre fonctions de la ville : *habiter, se récréer, travailler et circuler*, permettant de cette manière le « type idéal d'établissement humain », selon les mots de Walter Gropius². Le soin de l'humain est approché selon un principe de « gestion » : propreté, espace vert, air et lumière sont les préconisations formulées par la *Charte*. C'est toujours sur le mode de son paradigme d'efficacité — aux relents d'autoritarisme parfois même, si l'on en croit von Moos³ — qui transparaît dans *Urbanisme*, que Le Corbusier approche la question de l'établissement des citoyens dans sa Ville. Sa rhétorique, qui se développe autour de la dialectique problème posé/solution proposée, s'inscrit par essence dans une démarche fluctuante, où aucun n'arbitrage n'est possible, le projet devient alors intrinsèquement une machine à remplacer le passé (mauvais) par le nouveau (bon) :

Premier problème posé : l'efficacité ayant tellement gagné le monde du travail, le temps libre augmente : il faut occuper la population. Le Corbusier préconise l'activité sportive ; en bâtissant en hauteur, il libère le sol, permettant d'offrir des surfaces pour la pratique du sport.

Problème suivant : le pavillon isolé dans un grand jardin — de surcroît d'entretien complexe — consomme trop de place⁴. La solution préconisée est de concevoir des pavillons sur deux étages, avec un jardin d'agrément minimal : la surface économisée est rendue à la pratique des sports collectifs.

Ensuite : les appartements agglutinés en « cellules » portent atteinte à notre liberté — nous rêvons d'habiter quelque part dans une maison isolée pour assurer notre liberté⁵. Solution : « la liberté par l'ordre », par un système d'élévations en « alvéoles », chaque appartement est en réalité

1. Le Corbusier. *Charte d'Athènes* : Athènes, 4e Congrès International d'Architecture Moderne, 1933. Paris : Éd. de Minuit, 1957

2. Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités*. Op. cit., p. 34

3. von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier. Une synthèse*. Op. cit., p. 205

4. Le Corbusier. *Urbanisme*. Op. cit., p. 194

5. *Ibid.*, p. 202

une villa à deux étages, avec son jardin propre. L'immeuble respire, les éléments sont classés logiquement : « par l'ordre, voici la liberté ».

Ou encore : ne risque-t-on pas de s'écraser sous les œuvres gigantesques du prochain urbanisme ? Rendons à nos constructions une « échelle humaine ». Sachons resserrer notre urbanisme, entourons-nous de verdure : plantons des *arbres*, qui savent apporter à la ville « quelque chose comme une caresse, une obligeante prévenance »¹.

Ce mode de raisonnement, articulé autour de la dialectique problème/solution, récurrent dans *Urbanisme*, s'aligne parfaitement avec un discours qui préconiserait, pour traiter d'urbanisme, de s'en remettre à la notion d'efficacité. Ici, la délicate question de l'établissement humain n'échappe pas au *paradigme managérial*. En considérant le matériau humain comme un intrant de sa machine projectuelle, qui broie les problèmes du passés pour y substituer les solutions d'un futur radieux, Le Corbusier ne permet pas à une position subtile comme l'attache domestique d'émerger dans le débat. Une telle notion, fuyante et complexe, ne se laisser guère approche par un mode de raisonnement trop binaire, qui poursuit essentiellement l'efficacité comme but. Comme l'écrit Dogma², Le Corbusier, en réduisant la maison à un dispositif, fait ainsi table rase de la domesticité familière.

D'ailleurs, à la suite de cet exposé d'enjeux pour l'habitation, la réponse pratique proposée dans *Urbanisme* est celle de l'industrialisation de la production de logements, par le biais du standard. « Nous ne pouvons plus produire hors-série », mais surtout, « [l]a conception de 'mon toit' disparaît [...], car le travail se déplace (l'embauche) »³. Déraînement non négociable du citoyen-travailleur : tout l'enjeu de la stase est nié par cette affirmation, alors que l'allégeance au mode de production capitaliste est actée. C'est donc au nom de l'impérieuse mobilité du travailleur, de l'injonction à l'efficacité issue monde des flux, que l'individu est dépossédé de son attache.

CONCLUSION — UNE *BELLE* MACHINE

Quand la maison devient donc (notoirement) une machine à habiter, dans une démarche homothétique, la ville devient une machine à circuler. Ce postulat, qui suppose d'emblée des points de friction avec

29. Ibid., p. 225

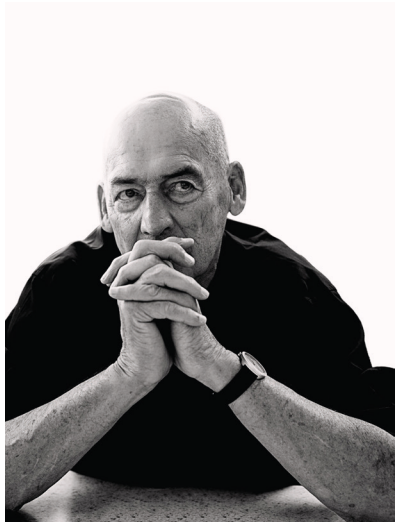
30. Dogma (Aureli, Pier Vittorio & Tattara, Martino), *Barbarism begins at home: Notes on Housing*, in: Idem, *11 Projects*. London: Architectural Association, 2013, pp. 86-91.

31. Le Corbusier. *Urbanisme*. Op. cit., p. 219

notre approche théorique (qui suggère qu'une existence humaine de plus en plus fluctuante met à mal un besoin naturel de stabilité), est pourtant un fondement indiscutable dans l'approche corbuséenne. Ce n'est qu'un point de départ pour le projet, qui s'élabore à partir de cet objectif : transformer la ville en machine à circuler, afin de permettre dans la plus grande harmonie organisationnelle possible, le déroulement du travail, de l'habitation et du loisir.

Ce qu'*Urbanisme* cherche à démontrer dans sa première partie, c'est précisément ce fondement : à l'époque contemporaine, la ville doit devenir une machine à circuler. Mais ce travail de persuasion s'appuie très vite sur un argumentaire teinté d'idéologie : dans un paragraphe précédent — La morale de la circulation — nous avons montré à quel point la fascination pour la ligne droite, argument central dans *Urbanisme*, s'appuie sur une conviction corbuséenne si profondément mystique qu'elle aboutit à une rhétorique que l'on peut apparenter à une axiologie morale, opposant le bon — la voie droite — au mauvais — la rue courbe. De même, l'argumentaire sur l'esthétique de l'ingénieur, sur un « passion collective » de l'époque pour l'ordre et l'exactitude, n'a rien d'une position universelle, mais est teinté de l'idéologie qui anime Le Corbusier.

Une fois défendues ces positions fondamentales, il peut se lancer, dans les parties 2 et 3, dans la présentation du projet proprement dit. Après avoir assumé que la rue courbe devait se « droitiser », et l'esthétique de l'époque se fonder sur la technique, en somme la ville devenir appareil circulatoire, Le Corbusier déroule l'essence du propos projectuel de *Urbanisme* : comment faire de la machine à circuler/produire/habiter/se récréer une *belle* machine ?



Rem Koolhaas en 2018

REM KOOLHAAS

New York Délire

1978

Chez Le Corbusier, le bouillonnement de la vitesse et des possibles technologiques, l'explosion de l'échelle, se subliment dans l'*ordre*, formant une nouvelle synthèse esthétisée.

Pour Koolhaas, dans la New York du début du XX^{ème} siècle, au contraire, c'est dans un *désordre* buissonnant que ces forces donnent naissance au « fondements d'une culture moderne souhaitable »¹. Il nous présente une autre sublimation des flux, en rédigeant *New York Délire* en 1978, « manifeste rétroactif » pour l'idéologie urbanistique de Manhattan entre 1890 et 1940 : la « *culture de la congestion* ». Si Le Corbusier dissémine encore dans son argumentaire quelques allusions à l'établissement des humains dans sa ville, cette question est dépassée par l'essence même du propos de Koolhaas. Son point se trouve ailleurs : dans la fabrication d'un « conte psycho-historique », produit dans le but d'investiguer la « condition urbaine dans ses aspects les plus définitifs et artificiels »².

REM KOOLHAAS

Rem Koolhaas est né à Rotterdam en 1944. Entre 1963 et 1968, il travaille comme journaliste à La Haye, avant d'embrasser des études d'architecture à Londres et New York. Il est l'auteur de deux scénarios de cinéma en 1969. En 1975, il fonde OMA (traduit littéralement : « Bureau pour l'Architecture Métropolitaine ») à Londres. Sa carrière est partagée entre une production de textes théoriques et de projets réalisés. Sa doctrine se caractérise par un optimisme à l'égard de la condition métropolitaine, selon lui plutôt rare dans la profession architecturale³. Il possède aussi une approche de l'architecture orientée vers le discours, voire la littérature⁴.

1. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. Traduit par Catherine Collet. Marseille : Editions Parenthèses, 2002(1978), p. 10

2. Mastrigli, Gabriele. *Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York*. In: *San Rocco Magazine* #8, 2013

3. van Dijk, Hans. *A more expansive spectrum of functionalism*. In: van Gerrewey, Christophe. *OMA/ Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'*, Berlin, Boston: Birkhäuser, 2019(1978), p. 36

4. Mastrigli, Gabriele. *Modernity and Myth: Rem Koolhaas in New York*. *Op. cit.*

NEW YORK DÉLIRE

Koolhaas aborde donc l'écriture de *New York Délire* (1978) armé de son expérience de journaliste et d'auteur de scénarios. Lors de sa rédaction, il travaille à l'Institut d'Architecture et d'Études Urbaines à New York, en tant que professeur invité. L'ouvrage, décrit par son auteur comme un « manifeste rétroactif pour Manhattan » rencontre un succès qui rendra Koolhaas célèbre dans le champ de l'architecture avant même qu'il n'ait construit le moindre bâtiment¹. Paul Goldberger tempèrera toutefois ces ardeurs en critiquant le manque de sérieux académique de la recherche de Koolhaas², et Reyner Banham décrit une argumentation « innovante, folle, pénétrante, effrontée, exaspérante, divertissante, bien étudiée, mal organisée, trop satisfaite d'elle-même, et merveilleusement obscure »³. Le ton de l'ouvrage est situé : il n'est pas mû par l'ambition académique de la démonstration d'exactitude, mais plutôt par celle d'imaginer une modernité autre que celle qui règne en Europe — celle, rationalisée, de Le Corbusier — à l'époque du Manhattanisme⁴.

Sur la forme du texte, il peut encore être noté que celui-ci est composé par une succession de paragraphes, tous frappés d'un titre long d'un seul mot — qui ont été interprétés comme une référence métaphorique aux blocs qui composent la grille de Manhattan. Ainsi *New York Délire* devient une « pièce d'architecture écrite »⁵, incarnant par ailleurs la dimension intellectuelle, textuelle, contenue dans tout projet d'architecture. *New York Délire* est le seul texte de notre corpus de six projets à ne pas prendre la forme d'une vision qui serait dirigée vers le futur, mais à traiter d'une situation ayant existé. Toutefois, comme le souligne Stierli, il convient de rappeler que le manifeste est *rétro-actif* et non *rétro-spectif* : il est une apologie du potentiel d'imagination contenu dans Manhattan, et conçu comme une ressource théorique à l'intention de la production architecturale contemporaine⁶.

1. The Architectural Pritzker Prize. 2000. *Biography: Rem Koolhaas*. The Architectural Pritzker Prize. Novembre, 2021. <https://www.pritzkerprize.com/biography-rem-koolhaas>.

2. Goldberger, Paul. *He'll take Manhattan*. In: *The New York Review*, 1979

3. Banham, Reyner. *Manhattalgia* (1979). In: van Gerrewey, Christophe. *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'*, Berlin, Boston: Birkhäuser, 2019, p. 36

4. van Gerrewey, Christophe. In: *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'*, Berlin, Boston: Birkhäuser, 2019, p. 27

5. Stierli, Martino. *Montage and the Metropolis*. Yale University Press, 2018, p. 232

6. *Ibid.*, p. 236

LE RÈGNE DES FLUX

Nous nous appuyerons donc sur *New York Délire* comme sur un conte des possibles — architecturaux et urbanistiques — pour un monde entièrement plongé dans une culture des flux. Notre double clé de lecture, dans laquelle l'organisation fluente de la société industrielle cherchait toujours son contrepoint dans la stase, est ici caduque. *New York Délire* n'a de sens que dans sa compréhension unilatérale : la fabrication d'un univers parfaitement instable, mobile et fluctuant.

À ce stade, et pour avoir une meilleure compréhension de cette univocité, il faut décrire quels sont les rouages qui permettent à Manhattan de se présenter comme l'ultime machine à intégrer les flux dans l'environnement urbain. Le fonctionnement de cette machine s'articule autour d'un double mécanisme, qui d'une part tend vers la *densité* la plus élevée, tout se protégeant du chaos par des systèmes d'*hétérogénéisation* — essentiellement, la grille et le Théorème du gratte-ciel.

DENSITÉ

Selon Le Robert : « *Congestion* : AU FIGURÉ *Afflux, encombrement* »¹. Ce que Koolhaas appelle la « culture de la congestion », semble ainsi plutôt compatible avec une autre notion, qui nous est plus familière, celle de la culture des flux. Dans les deux cas, il faut comprendre que des forces extérieures — développement technologique, développement économique — exercent une pression sur les modes de vie et d'établissement humains, de même qu'une extension du champ des possibles techniques. En réaction à cette situation, l'Homme peut développer l'ambition d'intégrer ces forces de flux au champ culturel. Le Corbusier y a puisé une inspiration pour une esthétique rationaliste dans ces flux qui régissent sa ville ; Rem Koolhaas identifie à Manhattan, un projet de fantasme intégral, une « usine de l'artificiel, où le naturel et le réel ont cessé d'exister »². La culture de la congestion sera donc traitée comme un outil supplémentaire — et à sa manière ultime — pour comprendre comment les forces des flux peuvent produire des environnements urbains dédiés à leur propre épanouissement. Mais comment cette congestion prend-elle forme dans Manhattan ? Si la congestion décrit, selon Le Robert, une situation d'encombrement : de quoi Manhattan est-elle encombrée ?

11. Dictionnaire Le Robert. « *Congestion* ». Dictionnaire Le Robert. Novembre, 2021. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/congestion>

12. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. *Op. cit.*, p. 14

Contrairement à une compréhension plus cartésienne de la notion de flux, comme celle que Cerdá ambitionne d'organiser par sa trame carrée — des flux de circulation, d'échanges ou d'infrastructures —, Manhattan génère son propre type de flux, un flux de *spectacle*.

Il s'agit d'une nouvelle interprétation du concept de flux, que l'architecture permet dans la métropole. Chez Fourier, l'intensité existentielle qui régit le Phalanstère se base sur une donnée non matérialisée et profondément humaine : la *passion*. Chez Koolhaas, cette même intensité est d'abord une caractéristique de l'environnement, elle est complètement matérialisée par l'architecture, elle est le *spectacle*. C'est sur l'île de Coney Island et son parc d'attraction que Koolhaas identifie le prototype de cet environnement d'images et de sollicitations permanentes.

Ainsi pour Koolhaas, le *Programme* de Manhattan, formulé dès 1848, est celui d'une *constante progression du spectacle*, dans le scénario d'un remplacement de ce qui est barbare par ce qui est raffiné, et ainsi de suite dans un cycle sans fin¹. Dans l'exemple de Coney Island (bien que son influence sur Manhattan, décrite par Koolhaas, soit controversée^{2, 3}) ce spectacle se consomme sur le mode du plaisir et de l'hédonisme — « Parodiant le sérieux avec lequel le reste du monde se préoccupe du Progrès, Coney Island s'attaque au problème du Plaisir »⁴, écrit Koolhaas. C'est ainsi que Coney Island devient le premier lieu d'un cycle de la surenchère de spectacle. Du Steeplechase de 1897 — attraction artificiellement équestre simulant une course de chevaux — au Dreamland de 1904 — « parc qui met fin à tous les parcs »⁵ —, c'est une course des promoteurs pour proposer le parc le plus grandiose. Mais, comme vu plus haut, la congestion des flux, le remplacement éternel du barbare d'un jour par le raffiné du lendemain, vers une densité toujours plus élevée, est une équation qui ne supporte pas la finitude. Dans une réalisation inespérée de cette prophétie, Dreamland brûle intégralement en l'espace de trois heures, dans un incendie, en mai 1911⁶. Cette fable de Coney Island, de la densité toujours croissante, ne sait trouver la mort que dans sa destruction intégrale — ainsi, qu'elle ait ou non influencé dans la pratique les planificateurs de Manhattan, elle offre un avant-goût bien calibré du projet de colonisation de l'île par le fantasme de la congestion.

1. *Ibid.*, p. 15

2. Millstein, Gilbert. *Architectural Extravaganza* (1978). In: van Gerwey, Christophe. *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'*, *Op. cit.*, 2019, p. 47

3. Goldberger, Paul. *He'll take Manhattan*. *Op. Cit.*

4. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. *Op. cit.*, p. 32

5. *Ibid.*, p. 45

6. *Ibid.*, p. 76

Mais à Manhattan même, pour congestionner, on fait usage d'outils architecturaux bien plus conséquents que dans l'exemple de Coney Island.

D'abord des formes : la *Sphère* — forme géométrique qui contient le plus grand volume pour la plus petite surface extérieure, tout en n'ayant qu'un unique point de contact avec le sol, et l'*Aiguille* — la forme la plus mince à pouvoir signaler son emplacement sur la trame de Manhattan.

Ensuite, une technologie : l'*Ascenseur* — l'invention d'Otis est présentée par la première fois au public sous forme d'un spectacle théâtral.

Enfin et surtout, une architecture complète : le *Gratte-ciel*, qui oscille perpétuellement entre les deux formes extrêmes de la sphère et de l'aiguille¹. De l'aiguille il hérite de l'ambition d'agir comme signe, et de la sphère, celle de contenir le plus grand volume possible, en maintenant un contact minimal avec le sol. L'ascenseur, lui, est le moyen technique qui permet à ce double fantasme de prendre vie.

HÉTÉROGÉNÉITÉ

Mais comment cette matière brute de la densité peut-elle franchir un pas, pour prendre la forme d'une architecture ? Le projet pour les flux contenu dans *New York Délire* est précisément celui qui rend à cette brutale effervescence de congestion — ou de flux — un sens urbanistique ; et cela par l'outil de la grille — à l'échelle urbaine — puis du gratte-ciel — à l'échelle architecturale.

Dans son ouvrage *Montage and the Metropolis*, Martino Stierli identifie l'analyse urbaine de Koolhaas à son concept de « montage ». Si le texte lui-même propose de présenter une lecture « kaléidoscopique » de Manhattan, en arrangeant une « mosaïque d'épisodes » plutôt qu'un récit uniforme, il propose une analyse de la structure de Manhattan elle-même en tant que montage, par le biais de la grille, puis du gratte-ciel³.

En 1811, l'île de Manhattan est divisée en 2028 parcelles égales — aux accidents topographiques près. Pour Koolhaas, c'est « la prédiction la plus courageuse de l'histoire de la civilisation occidentale »² : lorsqu'elle est dessinée, il n'existe aucune conscience de la radicalité du projet de ville qu'elle installera. La grille devient l'instrument d'urbanisme qui hébergera la culture de la congestion, la culture du XX^{ème} siècle. C'est elle qui permet à Manhattan de se constituer en montage, comme la « somme de 2028 solitudes »⁴. Le fameux projet de la *Ville du Globe Captif*, décrit

1. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. *Op. cit.*, p. 32

2. Stierli, Martino. *Montage and the Metropolis*. *Op. cit.*, pp. 228-267

3. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. *Op. cit.*, p. 32

4. *Ibid.*, p. 125

en annexe de *New York Délire*, est la réincarnation projectuelle de cette vision : elle est la possibilité, pour l'architecture, de se réapproprier la condition de la métropole — la condition du changement et de l'animation perpétuelle. Le projet montre une série de bâtiments iconiques (ou autres sources intellectuelles de Koolhaas), répartis sur une grille de socles en granit poli. Ainsi la densité de flux et la nervosité du mode de vie métropolitain, est culturellement récupéré par l'architecture, grâce à la condition de la grille.

Le deuxième procédé qui relève du montage est celui du gratte-ciel. Il sert la densité et la congestion en tant qu'il permet de reproduire sa parcelle en direction du ciel, de manière théoriquement illimitée. À l'instar de la grille qui juxtapose des gratte-ciel, qui peuvent constituer des événements de teneur radicalement opposée, la stratification en étages du gratte-ciel juxtapose elle-même une série d'événements dont la variété n'a pas de limites. Ce « théorème du gratte-ciel » est l'outil qui permet l'*instabilité*, celle-ci trouvant son apogée dans le Downtown Athletic Club. Ce dernier héberge une variété d'activités, dessinant une étonnante gradation, partant des infrastructures sportives, passant par le soin corporel, pour atteindre une piste de danse, puis dans ses étages supérieurs, des chambres à coucher. La préparation des corps précède la conquête du sexe opposé, dans un processus qui se termine fatalement dans les chambres à coucher. Le gratte-ciel recèle donc l'interdit, le tabou, il sépare pour mieux dissimuler : la densité devient d'autant plus fascinante qu'elle est une densité d'intime, de « secret ».

MANHATTAN CONTRE LE CORBUSIER

Dans le quatrième et dernier chapitre de *New York Délire*, deux protagonistes (Salvador Dalí et Le Corbusier) font leur apparition. Si Dalí compte s'approprier New York pour l'interpréter, Le Corbusier envisage plutôt de la détruire — au sens propre du terme. Et pour cause : nous avons, d'une certaine manière, montré que le projet de ville de Le Corbusier proposait d'établir une culture des flux. Or, c'est à une conclusion similaire que l'on peut parvenir à la lecture de *New York Délire*, dans laquelle Koolhaas identifie une culture de la congestion : nous avons bien affaire à deux visions culturelles des flux, mais opposées quasi-diamétralement dans leur incarnation architecturale et urbaine.

Seulement, celle de Manhattan existe physiquement, alors que Le Corbusier n'est qu'en train d'imaginer la sienne. Il se lance donc dans une campagne de dénigrement du gratte-ciel new-yorkais, et propose ce

que Koolhaas désigne comme l'anti gratte-ciel¹. La tour cruciforme de Le Corbusier n'est pas le Downtown Athletic Club : elle ne sait pas héberger, dissimuler les secrets derrière sa façade — elle s'enveloppe de verre —, elle ne sait pas produire la fascinante et mystique congestion qui anime la grille manhattanienne — elle s'éloigne de sa voisine, elle libère un parc à ses pieds. Par son approche « cartésienne », Le Corbusier propose, pour Koolhaas, un « urbanisme insipide » : la « congestion décongestionnée », antithèse de l'essence de Manhattan — la « congestion fluide ».

Si Manhattan a su, par la grille et le gratte-ciel, sublimer la densité et le désordre, elle est condamnée à s'opposer à la sublimation par l'ordre, imaginée par Le Corbusier.

IMPASSE

New York Délire propose donc à sa manière de réconcilier l'espèce humaine avec le monde des flux : en fabriquant, avec pour matériau la densification et l'accélération des modes de vie, un univers de fascination, la production d'un *flux de spectacle*. La culture des flux devient une œuvre collective, fabriquée dans une tension entre structures conscientes (la grille) et inconscientes (son occupation par les « îles » individuelles)². Pour mieux cerner la composante inconsciente de Manhattan, Koolhaas convoque Dalí et sa *Méthode Paranoïa-Critique* (MPC) : elle consiste en une excursion surréaliste dans le monde onirique de l'inconscient. Pour Koolhaas, la fabrication de Manhattan tient d'un délire de ce type autant que de processus conscients : faux et vrai s'y entremêlent, brouillant totalement les limites de la réalité.

Mais surtout, la MPC est une lueur d'espoir.

En effet : une fois les flux — la densité d'expérience — intégralement contenus dans un système comme celui de Manhattan, quelle pourrait être leur possible incarnation future ? Comment pourrait-on seulement imaginer une étape ultérieure à celle de la frénésie décrite par Koolhaas ?

À ce titre, cette avant-dernière lecture résonne déjà presque comme une première épilogue ; les flux étant par définition hostiles aux frontières et aux limites, ils ne savent pas être confrontés à une situation d'impasse ; inévitablement, leur intégration totale précède leur mort. Dans la métropole, il y a « pénurie de réalité » : la réalité de la nature et des artefacts est consommée jusqu'au manque d'approvisionnement. C'est là

1. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. *Op. cit.*, p. 249

2. Martino Stierli. *Montage and the Metropolis*. *Op. cit.*, p. 253

que la MPC joue un rôle dans un hypothétique voie de fuite : « un simple processus d'interprétation permettra de créer un réservoir inépuisable de faux faits et de preuves inventées »¹.

L'utopie de cette issue théorique tranche avec la réalité de l'épilogue que Koolhaas décrit. Les architectes de la grande Manhattan ont usé d'une idéologie inavouable et informulable par essence. Ainsi lorsque ceux-ci disparaissent, la nouvelle génération fait face à un héritage indéchiffrable. Le manhattanisme, quittant son délicat équilibre du « bredouillement pour mieux parler » et de l'inconscient toujours renouvelé, cède ultimement aux froides « idéologies explicites » du modernisme : sa destruction est inévitable³.

Notre excursion, qui nous a emmené vers différents types d'établissement humains dans un monde de flux, a rencontré à Manhattan, une sorte de point d'orgue. La grille et le gratte-ciel organisent la congestion, la densité de flux sur le mode du cas limite — toujours à l'exacte frontière de l'inconscient : tout basculement dans l'univers cartésien est sanctionné par la destruction du système.

1. Koolhaas, Rem. *New York Délire*. *Op. cit.*, p. 241

2. *Ibid.*, p. 285



Hans E. Widmer, ou « p.m. », en 2017

P.M.

bolo'bolo

1983

Tous les projets que nous avons visité jusqu'à présent prennent acte de la condition fluctuante générée par la société industrielle et son arsenal technologique, et l'intègrent dans leurs fondements. Par conséquent, le versant de stabilité et de permanence se trouve, le plus souvent, éclipsé par des projets qui, en s'annonçant *de leur temps*, font la part belle à la nouvelle société des flux.

Alors, vers quelle lumière se tourner pour espérer recouvrer quelque chose d'un mode de vie qui avait été celui des sociétés pré-industrielles, quelque chose comme une sensibilité aux limites, frontières et attaches, un sens du territoire plus délicat que celui d'une surface quadrillée par les flux — de l'efficacité, de la productivité, du *spectacle* déraciné ?

Visitons un dernier auteur, caractérisé par sa réflexion sur des établissements post-/anticapitalistes : peut-être qu'en s'opposant directement à ce mode de production — puis, par ricochet, à ses fondements fluctuants —, nous pourrions toucher à quelque chose de différent, à une vision qui aurait digéré les grands projets pour le monde de flux, pour proposer une forme de retour de la *stase*. Précisément, en ne s'annonçant pas *dans l'air du temps*, mais dans une rupture radicale avec l'air du temps, en se projetant dans un futur hypothétique qui dépasse le présent, *bolo'bolo* ne s'impose aucun dialogue nécessaire avec le monde des flux.

P.M.

« p.m. » est le pseudonyme de l'auteur suisse-alsacien Hans E. Widmer, qui naît en 1947. Il est auteur plusieurs romans, pièces de théâtre, et s'engage dès les années 1990 à Zurich dans des projets d'habitations communautaires et de squats. Il publie encore jusqu'à aujourd'hui des ouvrages faisant la promotion d'une vision radicalement différente de l'organisation des villes¹.

1. Page « Hans Widmer (Auteur) ». In: Wikipedia. URL: [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hans_Widmer_\(Auteur\)](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hans_Widmer_(Auteur)). Consulté en décembre 2021.

BOLO'BOLO

Publié en 1983, *bolo'bolo* est traduit en 7 langues et est l'ouvrage le plus influent de p.m. La condition initiale que l'auteur pose est celle de la disparition de la *Machine-Travail planétaire* ; le mode de production capitaliste globalisé. Pour p.m., elle est « échange anonyme et indirect de différentes quantités de temps de vie »¹, par l'intermédiaire de l'argent, du salariat. Interconnexion, globalisation, échange : l'adversaire principal de p.m. s'inscrit à merveille dans une définition possible du *flux*, et de ses conséquences sur les modes de vie humains.

À partir de cette prémisse, il imagine un nouvel arrangement de la vie humaine sur Terre. Celui-ci s'organiserait autour d'un réseau de « grands ménages communautaires » d'environ cinq cents habitants, les « *bolos* », qui, dans leur arrangement mondial, produisent la communauté « *bolo'bolo* ».

La description détaillée du projet se fait sous la forme du dictionnaire du langage de l'*asa'pili*, inventé par p.m. et riche de vingt-huit mots ou concepts, qui esquissent ensemble les contours de cette organisation nouvelle.

DOUBLE COMPLEXE

On comprend déjà intuitivement — au titre de notre lecture qui oppose *flux* et *stases* — qu'une tension se dessinera entre deux pôles :

— un réseau *fluide* de communautés ouvertes (les *bolos*), qui ne connaît pas de limites territoriales — formant ainsi, selon Martin d'Idler², une innovation dans le champ du discours utopique, par la proposition d'un système global.

— un mode de vie non contraint par la « Machine-Travail planétaire », moins dense en interactions imposées « d'en-haut », potentiellement plus favorable à la fabrication d'attaches communautaires, de *stases*.

Les deux paragraphes suivants s'appliquent à décrire chacun de ces pôles ; commençons par décrire la vision d'un monde ouvert et fluide de p.m., avec en sous-texte la question suivante : comment sa gestion de la fluidité diffère-t-elle radicalement de celles vues dans les projets précédents ?

1. p.m. *bolo'bolo*. Paris: Editions de l'éclat, 2013(1983), p. 42

2. d'Idler, Martin. »*bolo'bolo*« (1983) von P. M. Der Entwurf eines globalen Anarchismus als neuer Klassiker der politischen Utopie. In: *UTOPIE kreativ*, H. 205 (November 2007), p. 1067

LE « MONDIALISME » À LA P.M.

L'échelle à laquelle p.m. raisonne est celle du monde. Cette approche globale prend corps dès la description de la Machine-Travail planétaire : notamment lorsqu'il décrit comment différents types d'emplois productifs se répartissent dans différentes zones de la planète¹. Cette condition implique pour lui que *bolo'bolo* doit également respecter cette échelle globale : « La Machine-Travail a un caractère planétaire, de sorte que la stratégie de *bolo'bolo* doit aussi être planétaire dès le début. »². Il décrit donc la manière dont la Machine-Travail doit être déconstruite (*dysco*) de manière *uniforme en différents points du globe*, faisant naître des unités (*bolos*) qui doivent être coordonnés par une communication (*trico*) indépendante des canaux officiels.

Mais cette échelle globale, qui traverse tout l'ouvrage de p.m., est soigneusement subdivisée en une série d'unités de tailles différentes :

— L'IBU ; qui signifie, en *asa'pili*, l'individu. L'aspiration du projet *bolo'bolo* pour l'IBU est essentiellement *libertaire* : il peut pratiquer son NIMA (l'ensemble ses identités culturelles) comme bon lui semble ; par ailleurs, sa participation à un BOLO n'est pas obligatoire.

— Le KANA : constitué de vingt à trente IBUs, il forme un « grand ménage » (auquel la participation est également volontariste), échelle intermédiaire avec celle du BOLO.

— Le BOLO, entité d'environ trois cents à cinq cents habitants, qui voit l'IBU passer sa vie, mais qu'il est libre de quitter pour s'installer ailleurs. Elle est un nouveau mode de relations — communautaires — qui remplacent l'ancien système dit de « l'économie ».

— Le TEGA, constitué de dix à vingt BOLOs, qui se regroupent selon des critères qu'ils choisissent eux-mêmes, et qui servent à organiser et gérer des infrastructures, l'approvisionnement en eau ou énergie, certaines productions regroupées, ...

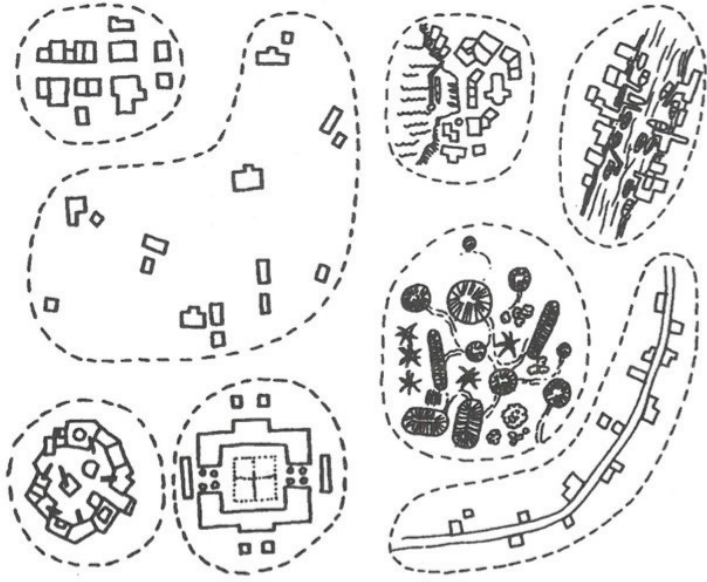
— Le FUDO regroupe dix à vingt TEGAs, et gère à une échelle plus grande les mêmes enjeux que ces derniers, et particulièrement les questions des territoires inhabités (forêts, déserts, ...).

— Le SUMI regroupe vingt à trente FUDOs (soit plusieurs millions de personnes ; la planète compterait environ 750 SUMIs). Elle se base idéalement sur des critères d'appartenance culturelle, formant un sentiment d'appartenance communautaire à large échelle.

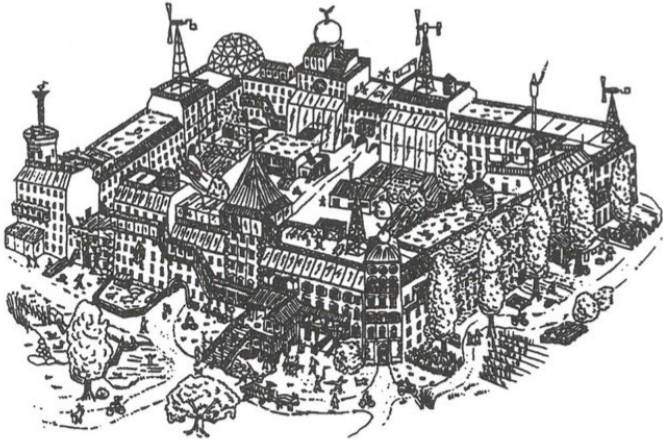
— Finalement, l'ASA est le nom donné au « vaisseau spatial Terre ». Une assemblée annuelle permet de régler les problèmes globaux : « l'utilisation des mers, la distribution des ressources fossiles, l'exploration de l'espace, les télécommunications, les chemins de fer intercontinen-

1. p.m. *bolo'bolo*. *Op. cit.*, p. 46

2. *Ibid.*, p. 83



Quelques formes possibles de bolo
Tiré de : p.m. bolo'bolo. Op. cit.



Un bolo urbain suisse
Tiré de : p.m. bolo'bolo. Op. cit.

taux, les lignes aériennes, la navigation, les programmes de recherche, le contrôle des épidémies, [...] »¹.

En réalité, chaque étape de cette imbrication d'échelles se veut comme un entrave supplémentaire à un monde excessivement fluide dans son organisation. Étant sensible à la cause de l'écologie et des ressources, p.m. ne peut omettre l'importance d'une gestion du « vaisseau Terre » en tant qu'unité. Il n'en perd pas moins la conscience — bien qu'intuitive et non formulée en ces termes — qu'un « mondialisme » qui s'affranchirait de toute clôture contredirait les besoins de *stases* des individus.

C'est ainsi qu'il conçoit son propre *mondialisme* : celui-ci s'articule autour de communautés de différentes échelles mais puissamment autonomes, à la différence de notre organisation contemporaine — bien que nous connaissions également des frontières administratives, la « Machine-Travail planétaire », organe principal de réglage de nos rythmes de vie, pulvérise, elle, toutes les clôtures.

LE « LOCALISME » À LA P.M.

Nous avons vu comment les flux étaient canalisés, découpés, morcellés par l'organisation spatiale prévue par p.m. Penchons-nous plus en détails sur le fonctionnement des unités à l'échelle architecturale : les BOLOs, et leur capacité à répondre à un besoin d'attache locale et de stabilité.

Ceux-ci occupent des infrastructures déjà existantes sous le règne de l'économie ; il s'agit d'un réappropriation de celles-ci. Leur structure spatiale peut être modifiée librement, afin d'accomoder les nouveaux types de relations sociales que la communauté souhaite pour ses membres.

Au-delà de leur constitution matérielle, les BOLOs ont la particularité d'être le lieu d'épanouissement du NIMA. Ce terme désigne « la véritable raison qui pousse les IBUs à vivre ensemble [, à savoir] leur acquis culturel »². Autant le style vestimentaire, que la philosophie, les valeurs, l'art culinaire, ou l'architecture — par exemple — sont englobés par le concept de NIMA. La raison d'être du BOLO est donc la fabrication, l'évolution de ce NIMA commun.

Le mode d'association communautaire proposé par p.m. est donc le seul de nos cas d'étude à être proprement *anti*-architectural : la forme y est explicitement dépassée comme élément fondateur du projet d'habitation — comme on le constate sur le schéma supérieur ci-contre —, remplacée

1. p.m. *bolo'bolo*. *Op. cit.*, p. 172

2. *Ibid.*, p. 109

par l'essence des relations sociales que le lieu aspire à héberger.

Le « localisme » — terme qui ne s'incarne véritablement qu'à l'occasion de notre sixième et dernier chapitre — de p.m. est ainsi une doctrine qui essentialise les *relations entre les êtres humains* dans le processus de fabrication de lieux d'établissement humain.

On peut encore souligner qu'en imaginant les YAKAs — duels « institutionnalisés » parfois violents entre IBUs —, ou encore le NUGO — pilule de mort, qui donne à chaque IBU le pouvoir d'abrèger son existence —, p.m. ne se détourne pas de la substance *dramatique* que recèle le monde social. Son sujet est l'individu humain dans la complexité de sa constitution — sans oublier ce qu'elle contient de sombre ou de contradictoire. À ce titre, l'univers imaginé par p.m. s'inscrit dans une tradition des utopies qui apparaît dès les années 1970 : la production d'une image « plus ambivalente, plus fragile, plus réaliste de l'être humain »¹.

Et c'est peut-être parce qu'ayant passé cet examen minutieux du caractère humain², que p.m. parvient à formuler la proposition la plus critique à l'égard des flux que notre corpus de projet ne porte.

CONCLUSION — UNE NOUVELLE FRONTIÈRE

p.m. est un premier exemple d'auteur qui pratique sur les flux sur une opération affirmative de *découpe*, de *morcellement* :

— d'abord en subdivisant son organisation globale en pas moins de six échelles différentes, possédant toutes leur part de souveraineté ; chaque nouvelle division porte un coup à la fluidification des interconnexions du réseau mondial,

— ensuite en faisant germer son projet à *partir des sujets qu'il héberge*, pour ensuite former une organisation, et non pas à *partir d'une vision globale d'organisation*.

Ce dernier point renforce le caractère anti-architectural du projet de *bolo'bolo* : le *contenant* (la vision organisatrice, *architecturée*) est caduque ; c'est le *contenu* (les événements, les relations, les habitants) qui définit l'architecture *par voie négative*. Autrement dit, dans le *vide* laissé par p.m. qui refuse de contrôler certains paramètres de son projet — formes, idéologies, emplois du temps — se dessinent les contours de « l'architecture » qu'il ambitionne pour extraire l'humanité de sa

1. d'Idler, Martin. *»bolo'bolo« (1983) von P. M. Der Entwurf eines globalen Anarchismus als neuer Klassiker der politischen Utopie*. Op. cit., p. 1069.

2. Sans omettre l'analyse méticuleuse des passions humaines produite par Fourier ; mais sa prémisse d'une propension naturelle des êtres humains au mouvement, au changement, relève en somme de l'inscription « arbitraire » dans la nature humaine, d'un caractère que Fourier tire de sa pure intuition.

dépendance à l'économie fluide de la Machine-Travail planétaire.

Ainsi nous découvrons un point essentiel pour la compréhension des flux : ce monde d'ouverture, de relations, de connexions, de porosité, d'accélération, c'est le plus libertaire des projets de notre corpus qui le refuse. Autrement dit, l'*ouverture* qui découle du monde du flux, paradoxalement, est plutôt synonyme d'environnements de *contrainte*. En effet, les organisations les plus fluides que nous avons décrites sont aussi les plus denses, les plus intrusives, d'une certaine manière les plus contraignantes.

p.m. instaure donc des *frontières*. En découpant, déviant les flux, pour en préserver ses commautés, il redéfinit l'usage de la limite : celle-ci agit en harmonie avec un existence d'aspiration libertaire. Les autres projets d'habitation humaine que nous avons passé en revue dessinaient *d'en-haut* une organisation, une canalisation ou une sublimation des flux, dans le but de permettre l'épanouissement — bien que parfois partiel ou limité — de ces flux. Et pour parvenir à cette fin, la frontière est déconstruite *de force*.

C'est à ce titre que p.m. conçoit une *nouvelle frontière* ; frontière affirmative, sans ambition autoritaire, qui est celle contre laquelle vient se fracasser l'organisation — pour le coup sensiblement plus autoritaire — du monde des flux : celle de l'efficacité, de l'accélération et de l'interconnexion.

CONCLUSION — L'URBANISME *EN NÉGATIF*

Nous terminons ainsi notre périple à travers une série de modes d'habitation humains pour l'ère industrielle — l'ère des flux.

Ce texte, espérons-le, a permis une rencontre :

— celle d'une lecture philosophique, peut-être même biologique, de certains critères pour l'habitation des êtres humains ;

— celle des disciplines qui installent cette habitation dans le territoire, l'urbanisme et l'architecture.

Pour terminer notre parcours, proposons une série de remarques transversales qui peuvent être faites à l'occasion de cette rencontre.

LES LIMBES DE LA STASE

On remarquera que projet le plus « hostile » au monde des flux — *bolo'bolo* — est également celui qui apparaît le plus périlleux à mettre en place dans la réalité. Et à l'inverse, le seul « projet » à avoir effectivement pris corps — *New York Délire* — est probablement le plus intensément soumis à différents types de flux.

On peut en déduire qu'il existe entre la « réalité » du monde — son organisation effective, économique, technologique — et les *flux* une certaine adéquation. Cela semble intuitivement vérifiable ; le mode de production capitaliste et les progrès technologiques sont autant de facteurs qui favorisent la fluidification de l'organisation du monde.

Mais à l'inverse, la *stase* — l'attache, l'identification — est, dans sa manière d'advenir au monde un phénomène plus trouble et complexe. Alors que le flux est inscrit dans l'aspiration à l'effacement, à l'échange capitalistique, et advient en parallèle à l'organisation politique et économique du monde, la *stase* est un sentiment plus confus, plus difficile à saisir, à verbaliser et ainsi à légitimer. Faisons encore intervenir un texte qui incarne avec justesse cette complexité — autant dans son propos que dans son expression stylistique, évasive et brumeuse.

Dans *Domus et la mégapole*¹, le philosophe français Jean-François Lyotard établit une description de cette attache domestique qu'il oppose à l'échelle de la « mégapole ». Pour lui, la *domus* est définie par un « mode de l'espace », un sens de l'expérience domestique contenue entre les façades du domaine. Elle est aussi un régime *du temps*, où « le langage domestique obéit au rythme », où s'inscrivent les cycles des saisons, des naissances ou des morts, pour former une mémoire communautaire. La nature devient l'instance qui règle cette installation des êtres humains sur terre, elle est le dieu qui a installé l'humain dans la *domus*, et qui règle sa temporalité.

La mégapole devient pour Lyotard une attaque contre le domaine. Dans la ville, « on ne connaît que le domicile », une expression mécanisée de l'habitation. On occupe un espace cadastré. Le sens, temporel, de la mémoire est remplacé par l'archive publique électronique. Le dieu-nature a disparu et tout y est réglé par des échanges entre humains, dans une quête de plus de temps et de plus d'espace.

Par sa description du fonctionnement de la mégapole, Lyotard convoque la notion de flux. La nouvelle grande monade « ne fait qu'aller, bâtir », écrit-il, suggérant l'idée qu'un flux « que personne [...] ne meut, ni ne souhaite », règle la marche en avant techno-scientifique. La nouvelle habitation est prisonnière de nouveaux rythmes, d'une nouvelle organisation de l'espace, d'une nouvelle mémoire. Il y a eu « révolution du régime spatio-temporel de l'être-ensemble ». Pour Lyotard, « c'en est fini de la domesticité ». La *stase* est victime de l'agression du *flux*.

Ce texte, complexe et évasif à l'image du phénomène qu'il décrit, termine par souligner l'importance du témoignage, du texte, de la pensée *contre la mégapole*. Ce qui souligne encore que l'outil d'incarnation de la stase — le texte, la pensée, l'évocation de sentiments profonds — est bien différent de celui qui génère le flux — à savoir la marche techno-économique.

LA STASE PAR VOIE NÉGATIVE

L'urbanisme, dans son expression concrète, est une discipline d'agencement et d'organisation de relations — elle inscrit ces relations dans une matrice spatiale.

En fonctionnant ainsi sur le mode de l'organisation, elle inclut par défaut les flux dans son processus. Le réencodage des flux dans une trame spatiale est une opération d'urbanisme élémentaire.

1. Lyotard, Jean-François. *Domus et la mégapole*. in: *Misère de la philosophie*. Paris: Galilée, 2000(1987)

Mais à l'inverse, la stase n'est pas une matière première que l'urbanisme sait traiter. Tout ce qui peut y être inclus de la stase ne sait l'être que *par voie négative*. C'est dans les errements et les non-dits des grands projets de colonisation du territoire par l'homme que la stase sait s'affirmer. Tout ce qui est prévu, dessiné, calculé — du moins à l'ère industrielle — subordonne l'établissement humain au monde des flux. Tout champ laissé *libre* à l'appropriation, à l'interprétation, à l'identification, est le lieu de la stase. Mais ces moments de flottement ne sont par définition pas des moments d'urbanisme, ou du moins, pas dans le sens où celui est entendu comme une sorte d'interface entre le pouvoir politique et la « gestion » du territoire.

UNE ARCHITECTURE DE LA STASE ?

En guise de dernier mot, nous pourrions souligner que dans une vision *architecturale* de la ville, comme celle d'Aldo Rossi dans *L'architecture de la ville*¹, nous retrouvons un sens de la *permanence* qui peut servir de matériau à la fabrication de la ville. En proposant de donner naissance à une étude à *l'échelle du fait urbain*, de réintégrer *la dimension temps historique* dans l'appréhension de la ville, Rossi propose une lecture qui se désintéresse presque autant du flux que celle de Koolhaas ne le fait de la stase.

Dans une démarche comparable, Pier Vittorio Aureli propose, dans *The possibility of an absolute architecture*², de (re-)morceller la ville des flux — qu'il identifie comme celle de Cerdá, Hilberseimer ou Koolhaas, la ville des échanges économiques globaux — en éléments premiers. Ces éléments sont finis, séparés, résolument eux-mêmes dans « l'océan » de l'urbanisation ; leur identité forme autant de nœuds qui refusent de se laisser emporter par le grand flux de ville industrielle.

En négatif du quadrillage des flux, il existe donc un espace d'affirmation de la stase possible. Peut-être qu'à ce titre-là, le témoignage du souvenir de la « *domus* » *par la pensée* que propose Lyotard, pourrait se compléter d'un témoignage *par le bâti* : par un type d'architecture de la frontière affirmative, ou un urbanisme *en négatif*.

1. Rossi, Aldo. *L'architecture de la ville*. Paris : Infolio, 2016(1966)

2. Aureli, Pier Vittorio. *The possibility of an absolute architecture*. *Op. cit.*

Polices d'écriture utilisées :
Times New Roman
RECTA

Imprimé par *pixartprinting* en 6 exemplaires.
Janvier 2022

