

« 20^e-21^e siècles. De la ville enchantée à la métropole désenchantée »

Conférence de Yannis Tsiomis

Membre de l'Académie d'Architecture

Septembre 2018- Colloque « The age of immediacy at the test of meaning »

« L'époque de l'immédiateté à l'épreuve du sens ».

Fondation Eranos (Ascona / Lac majeur – Tessin, Suisse).

20^e-21^e siècles. De la ville enchantée à la métropole désenchantée

Depuis une quarantaine d'années plusieurs modèles urbains ont été proposés et théorisés : je me réfère ici au concept de la « ville globale » de la sociologue américaine Saskia Sassen, la « ville archipel », la « ville diffuse » de l'urbaniste italien Bernardo Secchi, la « Métapolis » de l'économiste François Ascher, l'« Entre ville » de l'allemand Thomas Sievert, l'« hyperville » de l'historien suisse André Corboz. Toutes ces « villes » signifiaient la mort de la ville telle que pensée par les Lumières. (Pour Diderot, la ville est perdition, mais en même temps, par le nombre et l'anonymat elle signifie la liberté). En tout cas s'il faut toujours et malgré tout un espace matériel, un espace physique, indépendamment des tractations matérielles ou immatérielles, d'un autre côté la ville politique, le centre économique, la ville industrielle sont remplacées par la métropole mondialisée, qui n'appartient pas forcément à l'État dans lequel elle est située. Cette prolifération des notions et des définitions indique le dépérissement des certitudes sur ce qu'est la ville du 20^e siècle, la ville du mouvement moderne.

Dernièrement, le sociologue Bruno Latour rompant avec toutes ces définitions a exprimé l'idée que « ce n'est pas l'espace qui définit un territoire, mais les attachements, les modes de vie [...] ». Vous avez un territoire si vous pouvez le visualiser et que vous tentez de le faire prospérer ». Pour Latour, la question n'est pas donc la visualisation d'un espace matériel mais le fait de pouvoir faire prospérer le territoire. Ainsi le territoire n'est pas un espace mais un concept. C'est autour de cette idée qui m'intrigue et qui implique un changement de paradigmes que je vais centrer mon propos.

Le titre *De la ville enchantée à la métropole désenchantée* exprime en fait des situations, des échelles, des modes d'habiter très différents ce qui permettra en partie de traiter de l'aporie théorique et de l'angoisse existentielle : « où en sommes-nous ? ». Mais pour essayer d'apporter des fragments de réponses (et j'insiste sur le mot fragments) je vais revenir sur ce que je considère comme un moment remarquable de l'expression pour « dire la ville », le discours sur l'urbain, en insistant sur des étapes plutôt connues mais très utiles à rappeler.

Ce qui est intéressant c'est de suivre l'évolution des discours sur le concept « ville » qu'il soit en décalage ou qu'il accompagne son évolution démographique, économique, etc. Comment évolue le discours du philosophe, du sociologue urbain, de l'historien, de l'économiste ? Comment est décrit le phénomène urbain comparativement aux discours (et projets) des architectes-urbanistes ? Bref, pour pouvoir nous situer, il faut, d'une part, suivre les pensées (et idéologies) disciplinaires sur la ville et, d'autre part, les étudier comme enjeux de modernité, ce qui constitue un des pans de la problématique de ce colloque, tout en précisant qu'on ne peut pas traiter des villes existantes sans recourir à la perception du phénomène urbain dans le temps. Car chaque période historique a son appréhension et donne sa définition de la ville avec une double construction de l'objet de recherche :

- celle de la société et de sa représentation
- celle de l'espace et de sa représentation.

Il faut croiser les disciplines « parentes, alliées, concurrentes » comme dit Bernard Lepetit, tout en sachant qu'on ne pourra jamais épuiser l'objet « ville » : on ne peut pas tout savoir de la ville.

En outre il faut contextualiser le discours, le situer dans le temps, ne pas l'interpréter avec ses propres valeurs et les valeurs de son temps. Notre modernité n'est pas la même que celle des modernes du 17^e siècle ni celle des modernes du 20^e siècle. C'est une banalité certes, mais toujours bonne à rappeler.

Avant d'en venir à cette question de modernité et d'enjeu de modernité il faut poser la question de l'évolution de la pensée architecturale, à travers évolution de l'écrit sur l'architecture. Il faut ainsi parler du glissement qui s'opère du « Traité » d'architecture depuis le 17^e siècle au « Manifeste » d'architecture du 20^e siècle. L'historien Werner Oechslin s'interroge en introduisant un ouvrage collectif : « qu'est-ce qu'un livre d'architecture ? » et en corolaire : « qu'est-ce qu'un savoir architectural ? ». Essayons donc d'analyser ses caractéristiques.

Qu'est-ce qu'un Traité ? C'est un écrit qui établit une règle contraignante, « nomothétique ». Nomothétique : de l'ancien grec « nomos »=lois et « theto »/ thésis=(poser et position, d'où le mot « thèse »). Tout simplement dit, en français : les traités sont des textes qui posent et imposent des règles (textes écrits et illustrés) et imposent aussi des règles d'enseignement qu'on considère comme indépassables et suffisantes pour faire de l'architecture. Au 17^e siècle, il s'agit par exemple des ordres grecs, romains, toscans, etc (Vignole). Cette situation perdure pendant des siècles. Elle trouve ses origines en Italie de la Renaissance et voit son déclin à partir du début du 19^e siècle.

De la fin du 18^e au débuts du 20^e siècle on rencontre les textes du néoclassicisme français comme ceux de Ledoux ou Boullée; les textes du Néoclassicisme allemand de la première moitié du 19^e siècle : Schinkel, Klenze ; les textes des architectes français comme Viollet le Duc ; les textes sur la ville de l'autrichien Camilo Sitte, etc... Tous ces écrits ne sont plus des Traités à proprement parler car ils ne visent pas la répétition mais renouvellent le savoir, le savoir-faire, la manière de penser et de faire l'édifice et la ville, ce qu'on appelle sous le nom générique « architecture ».

Bref, ils contestent ce qui jusque-là, apparaissait et était règle et norme immuables.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

Le 27 janvier 1687 Charles Perrault (l'homme de lettres connu surtout par ses *Contes*, le frère de Claude, de la colonnade du Louvre) pose la question à l'Académie française « qui est ancien ? » et « qui est moderne » ? Au-delà du contexte poétique et littéraire de l'époque dans lequel se déroule ce qu'on appelle « La querelle des anciens et des modernes »², il s'agit d'une question plus générale sur le rôle de ce que l'antiquité grecque jouait à l'époque (17^e siècle), les leçons de l'antiquité comme indépassables, établis comme normes pour les hommes de lettres, poètes, artistes etc. au siècle de Louis XIV.

¹ *Le livre et l'architecture*, sld Jean-Philippe Garric, Estelle Thibault, Émilie d'Orgeix, Paris, Mardaga, 2011

² Marc Fumaroli, *La querelle des Anciens et des Modernes* etc.

L'auteur allemand Hans Robert Jauss dans son livre *Pour une Esthétique de la réception* (1978) caractérise ainsi « la nouvelle modernité » :

« elle prend conscience d'elle-même et s'insurge au nom du progrès, de la science, contre les « Anciens » (c'est-à-dire ceux qui pensent que les Grecs sont indépassables), ces anciens « pour qui l'Antiquité reste le repère, l'origine et la norme du temps présent ».

Selon Jauss, la « Querelle » se déroule en trois temps :

Premier temps la thèse des « Anciens » : l'Antiquité est incomparable puisqu'elle a donné, je cite, « pour tous les temps la mesure idéale et la perfection artistique ».

Deuxième temps la réponse des « Modernes » : Les modernes ne contestent pas la perfection artistique des œuvres de l'antiquité. Ce qu'ils contestent c'est que ces œuvres soient indépassables et que la mesure idéale en art et lettres soit la mesure de tous les temps. Par conséquent : **au nom de l'égalité des êtres humains et des civilisations**, notre production (à nous modernes) vaut l'ancienne. Il faut donc établir des critères du goût pour mesurer les qualités des œuvres.

Troisième temps, réplique et « concession » : Chaque époque a des goûts différents, des techniques différentes... Devant le doute il faut donc mieux considérer comme modèle ce qui est admis comme perfection par chaque époque.

La « Querelle » concerne donc l'architecture en ce qu'elle introduit le temps historique et le contexte.

La « Querelle » pose entre autres deux questions :

Premièrement celle de l'**Imitation**. L'argument évident de l'époque est : s'il s'agit d'œuvres indépassables alors le travail des hommes de lettres et des artistes consiste à reproduire, imiter les modèles. Mais il y a une autre manière de comprendre l'imitation : s'il s'agit d'œuvres parfaites il faudra non pas copier mais **comprendre les principes** qui les animent et les forment ; cela signifie comprendre les principes comme produits de l'histoire. On ne répète pas des formes mais on s'inspire de leurs principes.

La deuxième question concerne **la place de la technique**. En architecture et en urbanisme au 16^e et 17^e siècles, si l'on considère les œuvres du passé comme indépassables et donc « imitables » à l'identique, c'est parce qu'on considère la technique comme immuable (donc le savoir-faire reproductible à l'infini). Or, à partir des Lumières et tout au long du 19^e siècle le progrès instaure la technique comme « libératrice ». Il s'agit là d'une mutation.

Jurgen Habermas dans son livre *La technique et la science comme idéologie* parle ainsi de cette mutation qui se dessine comme de l'abolition ou plutôt du déplacement de l'autorité. Il définit ce changement comme celui de « l'échec devant l'autorité à l'échec devant la réalité ». Qu'est que cela signifie ? Prenons un ingénieur chargé de construire un ouvrage commandé par le Roi. L'ingénieur veut innover. L'ouvrage s'effondre. L'ingénieur alors est soit exilé ou exécuté, soit se suicide (s'il est au Japon) parce qu'il a failli devant l'autorité. Mais le vrai

échec est que l'ouvrage n'a pas tenu. Le calcul n'était pas bon ou la technique utilisée n'était pas au point, ou les matériaux pas adaptés.

L'échec ici est devant la réalité soit faute de compétences soit parce que l'ingénieur en question était en avance par rapport aux connaissances, aux mises en œuvre de son époque. C'est donc un moment important de la définition de la compétence et de l'affirmation des professions. L'échec devant la réalité et non plus devant le Prince est signe de la nouvelle modernité.

La « Querelle » inaugure donc ce que j'appellerai **une stratégie de la légitimation** et qui se met en place à partir de deux mondes : **le monde de l'histoire et le monde de la technique** : l'histoire en tant que science et savoir. la technique en tant que nouveau savoir-faire. Aussi bien l'histoire que la technique, légitiment alors l'acte de bâtir l'édifice ou la ville. C'est à partir de là que la forme « Traité » « nomothétique » commence à se fissurer.

LE TRAITÉ

Pour parler du moderne il faut savoir ce qu'on entend par « ancien ». En quoi le champ discursif que se constitue l'architecture, pendant le 19^e s. et surtout au début du 20^e, est-il nouveau par rapport aux Traités ? C'est ce que je vais examiner maintenant.

1) **Quel est la structure du Traité** ? D'après F. Choay toujours deux types de règles définissent ce type de discours architectural. D'une part des règles théoriques, d'autre part des règles pratiques. A côté des « concepts » théoriques à vocation opératoire inspirés de Vitruve (commodité, solidité, nécessité, etc.), ils y a des règles pratiques d'exécution des ouvrages.

2) **Les traités fonctionnent de deux manières :**

-soit par répétition (réutilisation des « mêmes matériaux [arguments] dans le même ordre de présentation » (Choay)

-soit par mutation (démolition et utilisation des mêmes « matériaux » dans un autre ordre de présentation. Ce qu'opère toujours selon Choay, Alberti à la Renaissance, par rapport à Vitruve).

Mais j'ajouterai pour ma part un autre élément : dans tous les cas, dans les Traités la technique n'est pas objet de litige. La technique constructive et des matériaux est bien-sûr toujours là, et elle est toujours la même. Le discours des Traités n'est pas **technologique** (c'est-à-dire raisonnement sur la technique et raison donc de modifier les savoir-faire) ; mais il est **descriptif d'une technique immuable de matériaux toujours les mêmes** qu'on améliore évidemment à travers des représentations nouvelles mais qu'on ne modifie pas. Encore une fois, schématiquement, on pourrait dire que la nouveauté – quand elle existe - dans la forme du Traité s'affirme par la manipulation des éléments discursifs –la manière de présenter, chez Alberti etc.- plutôt que par l'introduction des nouveaux éléments techniques et matériaux, bref tout ce qui entraîne une nouvelle esthétique et une nouvelle symbolique.

- 3) **L’histoire.** Les constantes qui traversent les Traités (p.ex. les règles universelles pour construire la ville ou la maison) montrent un rapport figé à l’histoire que la « Querelle » met justement en cause à travers Perrault, dans son *Parallèle des anciens et des modernes* (publié de 1688 à 1697). Au 18^e siècle, l’architecte Pierre Patte décrit ce qu’il y a de désuet dans la ville existante et décrit ce qui lui manque pour devenir « moderne » : circulation des hommes, des marchandises, de l’argent, des idées, des commodités et pas seulement des monuments et des hôtels particuliers. Patte prône qu’il faut construire des banques et des lieux d’aisance publics, des « wc ». Et Ledoux prescrit que « tout est architecture », de la maison du paysan au palais.

Nous avons vu que lors de la « Querelle » la place de l’histoire joue un rôle majeur dans le différend « Anciens/Modernes ». C’est alors que, comme l’écrit l’historien de l’Antiquité Pierre Vidal-Naquet, « la société du 18^e siècle » prend conscience « qu’elle est elle-même historique ».

Ainsi entre la fin du 18^e siècle et les débuts du 19^e il y a **changement dans la vision de l’architecture, de l’édifice et de la ville à travers des nouvelles méthodes et outils.** Mais c’est surtout à partir du milieu du 19^e et pendant le 20^e siècle que structures, styles d’écriture et supports de diffusion changent. Du rituel traité on passe à des formes d’énonciation plus personnelles (en témoignent l’*Essai sur l’art* de Boullée non publié à l’époque, comme aussi les cours de Schinkel à Berlin à la Bauakademie) pour aboutir à énoncer les mutations concernant la ville et l’architecture sous forme de **manifestes.**

L’histoire devient enjeu. Cette conviction, non seulement le 20^e siècle l’affermit et la véhicule mais, à partir de là, il s’interroge sur son futur à partir de son passé. Schématiquement je dirai que dans les écrits des architectes modernes, (comme chez Le Corbusier), l’histoire a un double statut : l’histoire en tant que savoir et l’histoire en tant que légitimation. Les deux statuts se répondent bien évidemment et l’un renvoie à l’autre. Ce double jeu, on le constate chez tous les architectes du 20^e siècle, y compris chez nos contemporains.

J’ai dessiné plus haut quelques-unes des raisons pour lesquelles l’architecture écrite change encore une fois de registre au début du 20^e siècle passant de la forme « traité » à la forme « manifeste ».

LE MANIFESTE/UNE NOUVELLE FORME DISCURSIVE

Les « Manifestes » comme ceux du Werkbund allemand (1911) avant la 1^{ère} guerre mondiale, des futuristes comme Sant Elia (1914), du De Stijl hollandais (1918), le *Vers une architecture* de Le Corbusier (à partir de 1920 dans la revue *L’Esprit nouveau* etc.) marquent assurément une rupture par rapport aux rituels des Traités. Il s’agit d’une nouvelle forme, volontairement déclamatoire, incitative, voire subversive comme les exemples ci-dessous inciteraient à le penser :

- « Redonner ses droits à la Forme est le devoir fondamental de notre époque » (Werkbund 1911). Ici le mot « devoir » doit être retenu.
- « Il n’y a plus d’architecture depuis le 18^e siècle » (Sant Elia, 1914). Ici toute la phrase mérite qu’on s’y arrête car elle efface d’un trait toute la production du 19^e siècle. Elle affirme la rupture sans appel avec le néoclassicisme mais aussi avec les « styles » romantique, etc.
- « La tradition, les dogmes et la prééminence de l’individuel font obstacle à la réalisation de la nouvelle conscience » (De Stijl, 1918). Ici s’ajoute le refus du goût bourgeois et surtout, l’engagement culturel et « moral » pour une « nouvelle conscience ».
- « C’est une question de bâtiment qui est à la clé de l’équilibre rompu aujourd’hui : architecture ou Révolution » (Le Corbusier, 1920). Ici la nécessité de la rupture apparaît comme une réponse à une autre menace –vraie rupture celle-là – menace politique : « architecture ou révolution » ! Dans ce « ou », la révolution apparaît comme une menace, une rupture radicale économique, sociale, culturelle, rupture surtout des pouvoirs qui risque surtout de perdre « le » pouvoir... L’architecture devient alors une réponse « politique » aux crises du capitalisme des années 1920. Le texte s’inscrit dans le temps présent et futur en incorporant l’antiquité –contrairement aux futuristes qui effacent le passé. Enfin il y a le « fuck the context » de Rem Koolhaas qui de manière radicale règle la question de l’héritage puisqu’il n’y a plus risque de révolution.

Voilà donc quelques différences entre la forme « traité » et la forme « manifeste ». Mais il s’agit également d’un changement de thématique et d’une position différente par rapport à ce que Françoise Choay, dans *La règle et le modèle* Seuil 1982, a appelé « l’hégémonie de la règle et le totalitarisme du modèle ».

Dans la nouvelle forme d’écriture du Manifeste un de grands changements constitue la position vis à vis de la technique. **La technique devient enjeu** et, dans les écrits des architectes de la première moitié du 20^e siècle, on peut distinguer des attitudes différentes par rapport à la place donnée à la technique. Je ne parle pas de l’application d’une technique concrète dans la construction mais de la place de la technique comme argument narratif et argument pour la défense de l’œuvre architecturale. A propos de la technique Le Corbusier écrira : « *Il n’y a pas d’homme primitif ; il y a des moyens primitifs. L’idée est constante, en puissance dès le début.*³ ». Du coup la technique devient neutre et surtout « dirigiste » : l’homme est primitif parce que la technique l’est. C’est de la **vraie machine** dont s’empare l’architecture du 20^e siècle sous plusieurs aspects: la machine en tant qu’organisme constitué de pièces montées, la machine comme moyen de produire de l’édifice, la machine en tant qu’image ou phantasme de la modernité. La technique libératrice pour l’industrie est un fruit du 19^e

³ *Vers un architecture*, p.53.

siècle mais pour l'architecture c'est le 20^e siècle qui s'en empare non seulement en tant que symbole du changement mais en tant que pratique.

Par ailleurs il faut ajouter à tout cela l'élargissement du champ disciplinaire.

L'architecture n'est plus observée et décrite uniquement « sous le rapport de l'art ». L'élargissement du champ épistémologique, la création de nombreuses disciplines avec leurs méthodes spécifiques font germer l'idée d'une approche « scientifique » de l'architecture. Les emprunts aux méthodes et aux savoirs de l'historien, du géographe, du statisticien, de l'économiste, etc., témoignent de cette illusion (et volonté) de tout connaître de l'espace avant de projeter en cumulant et additionnant les savoirs.

L'urbanisme est une science, un art, un ensemble de techniques comme en témoignent les livres de Le Corbusier et c'est cela qui donne la certitude de la solution infaillible.

Les destinataires.

Enfin les changements des références, des techniques, des supports de diffusion entraînent des changements de discours. Tout cela a comme corollaire le changement des destinataires. Du Prince et du groupe fermé de ses pairs auxquels s'adressait le Traité, on passe à un destinataire élargi et tout autre. L'architecte vise un nouveau public qui dépasse la figure du bourgeois. Il s'adresse à l'opinion publique, aux spécialistes des autres disciplines, et surtout aux nouvelles élites. L'architecte parle au peuple, à la Nation, à l'État, aux nouveaux Pouvoirs et Autorités auxquels s'adressent aussi bien Le Corbusier que d'autres architectes (ceux du Bauhaus, etc.). Cette « politisation » du discours qui se veut tantôt « neutre » tantôt politique (au sens droite / gauche), signifie l'élargissement de la mission à laquelle on s'attache. L'architecture, la ville, le territoire ne sont plus affaire du Prince ou d'une classe mais une affaire publique ; affaire d'État. On écrit des « doctrines » au pluriel, on enseigne les fondements des nouvelles pratiques pour édifier et faire la ville. Mais ces pratiques sont plurielles ainsi que leurs enseignements.

Enfin après la 2^e guerre mondiale, même la forme Manifeste dépérit. Nous avons évidemment des proclamations comme celles du groupe Archigram des années 1960 ou à partir des années 1980 des affirmations sur la fin de la ville de Rem Koolhaas, mais il s'agit surtout de constats comme ceux sur la fin de l'histoire de Fukuyama.

Mais revenons sur la rupture entre traité et manifestes, écrits du 20^e siècle.

Nous l'avons vu : Le Traité prône des « règles les plus justes et les plus correctes de l'Architecture » nous dit le « Cours d'architecture » de l'Académie de l'architecture à la fin du 17^e siècle). Il s'agit donc des règles établis et instaurés par l'Institution, règles auxquelles nul ne peut déroger. La question est celle de **la validité, la permanence dans le temps.** La manière dont l'écrit (le livre) conçoit et présente la temporalité dans laquelle s'inscrit l'œuvre architecturale, l'architecture.

Je reviens donc à ce que Oechslin a écrit par rapport au « Traité » comme écrit « nomothétique ». Je dirai que tous les écrits sur les savoir-faire des arts et des techniques sont

« nomothétiques » et que les manifestes aspirent eux aussi à une nouvelle « nomothésie » établie sur le rapport entre esthétique et technique.

La différence entre le Traité et le Manifeste c'est donc le traitement du temps de

l'histoire : Les traités se veulent **atemporels** tandis que les écrits du 20^e siècle tiennent compte du temps ancien et sont – veulent être - « historiques ». Mais ils parlent du temps passé, présent et futur. Ils sont « contemporains » parce qu'ils constatent les mutations technologiques, techniques, culturels, anthropologiques bref, civilisationnelles. Ils sont inscrits dans les temps modernes, dans la société moderne avec tout ce que cela entraîne de destructions des « traditions » et des mutations dans la vie quotidienne, dans le travail, comme Chaplin l'a magistralement montré dans *Les Temps modernes*. Considérant la mutation comme inéluctable, les manifestes proposent donc de « mobiliser » les énergies, d'adopter les bienfaits du fordisme et de l'industrie.

Les manifestes prônent le changement radical pour la nouvelle modernité quand le Traité prône l'immobilité de l'éternel. Qu'est-ce que la « Modernité »⁴ ? Suite à Alain Touraine je me contenterai de définir la modernité comme l'établissement d'une nouvelle rationalité, d'une nouvelle logique de comprendre et envisager le monde, une autre vision du monde. Et dans les Manifestes s'exprime bien, explicitement, une autre vision du monde.

L'UTOPIE

C'est là que se niche aussi la notion d'utopie. Avec ou sans référence au récit de Thomas More, les Manifestes architecturaux du 20^e siècle représentent aussi des formes d'utopie comme « théorie proprement sociale de la société » à travers des ordonnancements inédits de l'espace de la ville et des édifices aux techniques qui innovent.

Ainsi peut-on dire, avec Roland Shaer que c'est surtout dans le domaine de l'urbanisme que l'utopie de prophétie devient une anticipation⁵. L'utopie comme anticipation c'est le 19^e s. qui la conforte avec l'idée du Progrès, de l'égalité par le progrès des sciences, la justice sociale, la production et les rapports de production, le machinisme, etc. L'utopie devient alors impérative et opératoire : on analyse les maux de la société, on indique ce qu'il faut abolir, renverser, transformer, inventer. C'est le « rêve robuste » dont parle Ernst Bloch à propos de l'utopie socialiste au niveau politique et social mais aussi des avant-gardes non seulement politiques mais aussi artistiques.

L'effondrement de l'idée du progrès - et la deuxième guerre mondiale, les camps de concentration et les génocides en sont une des causes - conduit pendant les dernières décennies du 20^e siècle à de nouvelles utopies que je caractériserais de disparates, partielles, contradictoires et hétéroclites :

⁴ Sans m'étendre sur cette notion je vous renvoie aux livre d'Alain Touraine (A. Touraine, *Critique de la modernité*, 1992, ainsi qu'à Ernst Bloch, *Le principe espérance* et *L'esprit de l'utopie* qui traitent de la place de l'utopie dans la modernité et au livre déjà cité de Jürgen Habermas.

⁵ Roland Shaer, *Utopie-la quête de la société idéale en occident*, BNF/Fayard, 2000).

- Utopie anti-urbaines et retour à la terre
- Utopie contre productivistes et anti-industrielles
- Utopies contre les totalitarismes, prémonitoires et désabusées comme celle de Orwell
- Utopies technologiques
- Utopie de la société virtuelle
- Utopie écologiques
- Utopies triomphantes de la globalisation
- Utopies désabusée de la mondialisation

Explicitement ou implicitement, chacune d'elles véhicule depuis le milieu du 20^e siècle et surtout à partir des années 1970 ses propres « images spatiales », ses formes et ses modes de vie.

Des parts d'utopie qui se partagent en différentes époques et contrées. À chacune de ses périodes ou contrées et en fonction de l'objet - édifice ou ville - ces utopies sont diachroniques et synchroniques. Elles se répondent, ou s'opposent, l'une à l'autre et leurs programmes diffèrent en fonction des attentes. La question qui se pose donc est de savoir s'il s'agit toujours d'« anticipation réaliste du Bien » comme l'écrit Ernst Bloch⁶ à propos de l'utopie comme catégorie philosophique, ou au contraire de marques de scepticisme comme le pense Manfredo Tafuri à propos de Piranèse⁷. Pour Tafuri l'utopie « au sens strict du terme », est une « anticipation d'avant-garde »⁸ qui a eu cours aux 17^e et 18^e siècles. Mais l'utopie, indique aussi « une exaltation des capacités de l'imagination à créer des *modèles* qui représentent pour le futur des valeurs constructives nouvelles » (et on pense à Schinkel). Cette dimension de l'utopie, nous dirions politique, Tafuri la voit aussi comme « alternative qui faisant abstraction des conditions historiques réelles se donne comme dimension meta-historique, mais pour projeter dans le futur l'écho des contradictions du présent ». Ainsi il ne s'agit pas d'un « renoncement », mais d'une « valeur anticipatrice » qui s'applique sur plusieurs plans avant de devenir l'« utopie négative » des *Prisons*. Et Tafuri ajoute : « Tout ce qui, dans l'architecture du siècle des Lumières, touche à l'utopie, s'explique par l'acceptation lucide de la fonction de celle-ci : donner naissance à des hypothèses qui, par définition, n'ont pas besoin d'une réalisation effective ».

Le fait est que chacune de ces « utopies » se veut une rupture « phénoménale ». Mais, dans tous les cas, il faut ajouter avec Bernard Lepetit que « les représentations urbaines de toute époque ne sont ni de purs reflets ni des vitres opaques. Elles disent en même temps la ville qu'on croit être, la ville qu'on pense faire et la ville qui est ». Et il ajoute une dimension méthodologique : « L'inventaire de sources est aussi une contribution à la définition de la problématique. Il participe au dessein du champ de pertinence ».⁹

⁶ E. Bloch, *Le principe espérance II. Les épreuves d'un monde meilleur*. (1959). Tr. fr. Paris, Gallimard, 1982.

⁷ M. Tafuri : « Giovan Battista Piranesi. L'utopie négative dans l'architecture », in *L'Architecture d'Aujourd'hui* N° 184, 1976, pp. 93-107.

⁸ M. Tafuri, op. cit., p. 96, ainsi que les citations suivantes

⁹ Dans *Les villes dans la France moderne 1740-1840* a écrit : « Les représentations urbaines du 18^e siècle, ou de tout autre époque,

Ainsi « faire » la ville et « être » dans la ville ne se séparent pas. Le matériel et l'immatériel, les choses de la ville (le construit et le vide) et les usages, les cultures urbaines etc. sont indissociables. Dans le cas contraire, on serait devant un champ archéologique inerte (une ville morte) ou dans une société sans espace ce qui est inconcevable.

Permettez-moi d'avancer encore quelques réflexions qui sont aussi en rapport avec la problématique de notre colloque. Nous avons suivi les formes différentes d'écrire l'architecture (et par « écrire » j'entends écrire et construire) et qui concernent l'espace ou, plutôt, le territoire. Territoire bâti et non bâti, cultivé ou pas, territoire de terre ou de mer. Nous avons distingué trois étapes : Écrire l'architecture sous la forme académique de Traité et puis écrire l'architecture sous la forme de Manifeste proclamant la fin des croyances et de l'immobilisme et la création d'un nouveau monde d'un nouvel espace. La ville enchantée. Et puis, troisième étape, la métropole désenchantée : l'aporie.

Tout le monde voit clairement le changement que nous vivons en tout et partout. Et d'emblée j'exclurai le faux dilemme entre les notions de « crise » et de « mutation ». Et je l'exclurai car si on considère que nous vivons une crise cela signifierait qu'il est possible d'apporter des corrections, qu'il y a des méthodes de rétroaction pour rétablir un ancien équilibre sans jamais le définir (notamment : dans quel espace et dans quel temps ?). Bref, crise et mutation ont toujours coexisté et c'est cette tension qui caractérise et crée l'équilibre toujours instable d'une civilisation. Et c'est la perte de cette tension et donc la perte de cette instabilité qui conduit à la perte des repères, le temps que l'instauration d'une nouvelle tension donne forme à une autre civilisation : forme sociale, culturelle, technologie (c'est-à-dire manière de penser la technique), technique matérielle et immatérielle etc. Faisons l'hypothèse que les temps que nous vivons sont à la recherche de nouvelles valeurs et au maintien des valeurs humanistes en péril. Soit !

Mais que se passe-t-il pendant le temps nécessaire pour que les nouvelles tensions prennent formes et place ? Qu'est-ce qui se passe quand l'illisibilité du monde s'installe en même temps que les nouvelles techniques continuent à agir et créent de nouvelles conditions de vie, d'environnement ?

Tout le monde, en outre, ne vit pas ce changement de la même manière et ce indépendamment du niveau de développement, de la richesse ou de la pauvreté, indépendamment de savoir si on vit dans les métropoles infinies ou dans les espaces arides où l'absence d'eau tue humains, flore et faune. Pour le dire autrement le changement est général, et en ce sens on peut faire l'hypothèse de changement de civilisation ; et la manière de le vivre diffère de contrée à contrée parce que les modes de vie antérieurs différaient déjà de contrée à contrée. S'agit-il alors d'un temps d'attente, temps d'adaptation dans une nouvelle ère civilisationnelle ? Pour le dire autrement s'agit-il d'un temps d'attente pour l'invention d'un nouveau paradigme différent pour chaque domaine ? Et dans notre cas un nouvel paradigme d'espace (puisque c'est cela qui m'intéresse ici) ?

LA VILLE ENCHANTEE

Pendant une grande partie du 20^e siècle on a proclamé ce que j'appelle *La ville enchantée*.

Comme chacun sait la décompression qu'apporte la fin de la première guerre mondiale est suivie d'une explosion d'idées et de formes dans l'urbanisme que la crise de 1929 n'empêche pas de se développer. Depuis le début du 20^e siècle en Europe de nouvelles théories urbaines et architecturales s'installent, se consolident, se diversifient après la fin du grand massacre de 1914-18.

Pour l'urbaniste des années 20 faire la ville c'est apporter le bonheur de vivre et pas seulement le bonheur d'habiter. Et le bonheur de vivre, c'est changer la vie à travers la ville. C'est changer de système et de production, changer de culture, changer d'esthétique, changer de style, de meubles, d'habits, de matériaux, mettre l'industrie au service de nouveaux produits, fabriquer des séries, croire au grand nombre, penser une autre manière de se déplacer.

Plusieurs courants d'architectes et d'urbanistes expriment cela et pas seulement en Europe mais aussi aux Amériques. Et si on se réfère le plus souvent à Le Corbusier c'est peut-être parce qu'il a su mieux que d'autres mettre en place une stratégie de diffusion de son œuvre construite et pensée. C'est Le Corbusier qui représente le mieux « la ville enchantée » parce qu'il pense, et il n'est pas le seul, que cette guerre est la dernière. Pour illustrer cet enchantement j'ai choisi quelques propos que tient Le Corbusier, non pas dans ses livres très connus, mais dans ses conférences données à Rio de Janeiro en 1929 et 36¹⁰ ainsi qu'à Alger. Au-delà des livres, les projets corbuséens témoignent de ce désir, de cette joie de vivre autrement.

Après les années de guerre, un pas a désormais été franchi : « Nous voici, écrit-il, dans la fabrication, dans l'industrie ; nous sommes à la recherche d'un standard, nous sommes loin du cas personnel, arbitraire, fantaisie, loufoque ; nous sommes dans la norme et nous créons des objets-types »¹¹. Ou encore : « On est donc en droit d'afficher qu'une grande époque est aménagée. Le jour où la législation admettra que les services publics comportent le logis, ils apporteront avec le bonheur la beauté de l'habitation, les loisirs trouveront dans les villes l'abri nécessaire au soleil avec l'espace, la verdure, les parcs, les sports au pied des maisons, la solution du problème du logis – prolongement des services publics »¹². C'est ainsi que l'architecte termine sa quatrième conférence à Rio, généralisant le propos par la comparaison entre Alger « Stockholm-Rio-Paris »¹³ et par l'affirmation que « dans ces structures il s'agit de bien mesurer que tous les phénomènes de circulation soient en rapport

¹⁰ Le Corbusier, *Conférences de Rio 1929-1936*. Ed. Yannis Tsiomis, Paris, Flammarion, 2007

¹¹ Souligné par LC. *Ibid.*, p. 84-85.

¹² Le Corbusier, op. cit. p. 138.

¹³ Projection 16 regroupant les coupes des quatre villes. Dessins reproduits dans *La ville radieuse*, p. 57.

avec la densité de population ». Termes qui s'appliqueraient à toute ville, forcément radieuse.

La ville enchantée chez Le Corbusier s'affiche comme un projet global. Le projet de Rio, celui de l'immeuble viaduc, bien connu, était considéré par Tafuri comme le projet le plus exceptionnel de la modernité de l'époque. Quand je dis donc projet global ce n'est pas seulement la beauté mais la prise en compte des conditions de sa réalisation. A Rio, Le Corbusier évoque le paysage « une des formes capitales de l'urbanisme moderne en terrain accidenté », qui profiterait de ce « bonheur qui n'est donné qu'à quelques privilégiés qui sont d'ailleurs très souvent très humbles sur les coteaux ou sur les falaises » : la vue, la lumière, l'air. Il s'agit bien sûr des « favelados » dont l'habitat devient référence, mais il s'agit aussi d'une précaution : cet urbanisme de l'immeuble viaduc est adapté aux « terrains accidentés », tandis qu'en « terrain plan, dit-il, la conquête devient moins poétique que pour les terrains de Rio ou d'Alger, mais par exemple pour des villes comme Berlin, Londres, Paris, Moscou, Varsovie, dans ces villes on pourrait atteindre des voies plus simples, le terrain serait reconquis et le sol donné en jeux aux habitants ».

Mais si la ville est enchantée, c'est parce qu'elle est réaliste. Dans sa démonstration Le Corbusier n'oublie pas l'effort gigantesque – économique et technique – que demandera la réalisation d'un tel ouvrage d'art. Et la qualification « ouvrage d'art » me paraît juste car l'immeuble-viaduc à la côte +100 m. et +150 m. du niveau de la mer s'apparente effectivement à un ouvrage d'art. Comment le financer ? « Une inquiétude vous viendra au sujet des étapes [...] N'est-il pas possible de proposer à des banques [...] d'envisager l'avance des fonds nécessaires pour construire les ossatures de béton à la cote de cent mètres, pour une période de vingt années, puis les logis seront envisagés et la structure elle-même, la construction, permettra de loger *petit à petit*¹⁴ les habitants ? »¹⁵. Ce *petit à petit* marque alors, malgré tout et au-delà de l'utopie, le réalisme corbuséen, sa vision pragmatique et sa rage de convaincre. Alger et Rio ne sont pas des rêves mais des opérations pensées jusqu'au financement et au phasage. L'immeuble-viaduc dont l'idée naît à Rio de Janeiro en 1929 et émigre à Alger en 1931 n'est pas un édifice, mais une structure urbaine, une colonne vertébrale, un ouvrage d'art qui annonce une nouvelle culture, une nouvelle manière d'habiter le paysage et une nouvelle façon de financer l'opération dans le temps, par l'implication du capital financier qui y trouvera son compte à condition que le pouvoir politique - *l'autorité* - en ait vu l'intérêt.

Un autre élément de la ville enchantée est le vernaculaire. On a peu observé qu'à Alger Le Corbusier dit s'inspirer de l'architecture arabe : « Si on veut entrer dans le cadre même de l'architecture arabe de l'Afrique du Nord. C'est un appartement qui est devenu arabe, il comprend dans toute son attitude le bénéfice de la maison arabe [...] Il est possible et utile de venir localiser son intérêt sur le style du pays ». Cette « naturalisation », du style international paraîtrait étonnante si on faisait abstraction de deux choses : la première est que le courant moderniste de l'époque n'est pas monolithique et c'est en son sein qu'on rencontre de jeunes

¹⁴ C'est moi qui souligne.

¹⁵ Alger, projet A. Plaque de verre à partir de dessins originaux AL 3061, 3062, 3063. Garland, t. 10, pl. 16 et *La ville radieuse*, p. 240.

architectes qui prônent la prise en considération des leçons des architectures vernaculaires et du « lieu ». Lors du 4^e Ciam à Athènes, Le Corbusier avait rencontré des architectes comme Dimitrios Pikionis qui, moderniste à l'époque, avait déjà pris cette direction en vantant la « grécité » des architectures des Cyclades que Le Corbusier admirait. Et au Brésil même, Lucio Costa, l'urbaniste de Brasilia avec Burle Marx le paysagiste, n'étaient-ils pas des promoteurs de l'architecture coloniale portugaise comme signe de « brasilianité » ? Le deuxième élément à retenir concerne Le Corbusier lui-même : on a beaucoup glosé sur son indifférence à l'égard des conditions locales, et c'est en partie vrai si l'on songe aux principes de la Charte d'Athènes. Mais on a souvent oublié les notes et les dessins qu'il rapporte de voyage d'Orient, son attachement, lui aussi apparemment oublié, à Sitte, ses étonnements, plus tard, lors de ses voyages en Inde au moment de Chandigarh. Pour ne rien dire de la Méditerranée... Bref, ne confond-on pas les manifestes de l'architecte – qui en tant que tels ne peuvent qu'être « dogmatiques » - et ses « précisions » quand il traite des terrains situés ? Ainsi, je pense que ces contradictions entre solutions universelles et attention au lieu et aux « identités » – contradictions présentes lors de la quatrième conférence de Rio – ne sont que les deux visages de Janus que le Corbusier présente à son public, non par opportunisme mais parce qu'ils sont structurels de sa pensée et de son action.

A Rio, en opérant le transfert de l'exemple d'Alger, Le Corbusier veut renforcer l'idée que le logement même privé, n'est pas détaché de l'aménagement du territoire qui, lui, ne peut être qu'affaire publique, affaire d'État et de municipalité. En même temps il introduit l'idée que le financement peut être une synergie entre argent public et privé - les banques – toutes choses que nous retrouverons dans les conclusions du 4^e Ciam, et plus tard dans la Charte d'Athènes. En ce sens Le Corbusier prononce un discours compréhensible en Europe mais en décalage avec la réalité brésilienne de l'époque où l'État et les collectivités locales sont absolument incapables de songer à jouer un rôle social, même *a minima*.

En même temps, conscient que l'urbanisme est une action qui concerne le territoire et son aménagement, qu'il s'agit d'un acte politique, l'architecte est prudent. Il précise dans sa dernière conférence de 1936 qu'« on a dit à Athènes (4^e CIAM) qu'il ne s'agit pas d'annuler la propriété privée, mais de la mobiliser comme on mobilise des armées »¹⁶, en omettant la dernière phrase des « Constatations du IV^e congrès » autrement plus périlleuse : « Les intérêts privés doivent être soumis aux intérêts collectifs ». Il entend ainsi se mettre à l'abri de l'accusation de vouloir la nationalisation du sol – et donc à l'abri de l'accusation de « bolchevisme », accusation qu'il subira pourtant à Rio et Alger.

LA METROPOLE DESENCHANTEE

On oublie souvent que l'après-guerre 1940 est très différent de celui de la première guerre mondiale. Malgré les changements politiques dans tous les continents, la démographie, l'explosion des villes, le nombre incalculable de logements sociaux en Europe, et surtout les mutations technologiques (inutile d'insister), tout ceci se passe dans un ordre chaotique

¹⁶ Conférence 6, « Les congrès internationaux d'architecture moderne légifèrent sur des bases nouvelles », donnée le 14 août 1936.

impossible à maîtriser et surtout dans une sorte d'indifférence de l'avenir. Il ne s'agit pas seulement de la consommation, sans compter, de tous les territoires mais aussi de leur destruction. Après les années 1960, si on n'a jamais autant parlé d'écologie, de lutte pour l'environnement, de mesures pour sauver la planète, on continue à dépenser ce bien commun qu'est la terre.

De cette situation que nous connaissons tous naît un désenchantement dont l'étalement inconsidéré des métropoles et l'épuisement des cultures sont les témoins incontestables. C'est, je pense, pour répondre à cette aporie que l'historien de l'architecture Keneth Frampton a introduit la notion de « régionalisme critique » notion emprunté à Alexander Tzonis et Lian Lefaivre. Ces deux chercheurs défendent l'idée que le lieu n'est jamais en dehors de la problématique de l'architecture. Le fait est que la culture occidentale à partir du 19^e siècle se pose la question du « lieu », du « pays », si vous voulez, à partir du moment où le capitalisme et surtout le colonialisme ouvre le monde, à partir du moment où le monde est « mondialisé ». « Lieu », régionalisme et nationalisme ne sont pas loin, comme aussi lieu, régionalisme et mondialisation.

En tout cas, le divorce de la nouvelle génération avec le mouvement moderne naquit à partir des années 1950 avec la naissance du mouvement TEAM X. Architectes français, hollandais, anglais, italiens, espagnols, japonais etc. remettent alors sur le tapis la question du rôle social de l'architecture mais aussi le rôle du « lieu », de la région, de l'« identité », de l'usage, de l'habitant. Et Frampton parle de cette rupture à partir de la notion d'« appartenance comme besoin affectif primordial » de l'identité, du voisinage. « La rue étroite et courte des taudis réussit là où des rénovations sans densité échouent bien souvent ».

Curieusement c'est l'ethnologie (Levi Strauss, entre autres) qui jouera un rôle fondamental pour se détacher du mouvement moderne. Les voyages en Afrique centrale ou au Maghreb et l'observation des modes d'habiter, des cultures locales, des modes de construire etc. Aldo van Eyck, hollandais, va chez les Dogon en Afrique, observe et analyse l'habitat, la construction et leur rapport avec les cultures d'habiter. Des architectes français (Simounet, Candilis, Woods et autres) en Algérie et au Maroc font l'analyse des bidonvilles et tentent de tenir compte des « identités » des communautés (musulmans, juifs, chrétiens).

En ce sens le « régionalisme » s'introduit dans la pensée architecturale non comme une théorie mais comme une posture politique pour certains (disons progressistes) et pour d'autres comme leçon pratique pour faire de l'architecture, surtout pour le logement social (car tout tourne autour du logement). Elle rejailli même sur les propos des architectes sur leurs constructions sur le continent européen : « être quelqu'un quelque part » dirons les architectes anglais Alison et Peter Smithson, membre du Team X.

Au-delà donc des approches philosophiques, ce mouvement existe avant même les analyses théoriques de Tzonis et de Frampton. Enfin, pendant ce temps d'aporie vers la fin du 20^e siècle naissent des tendances « localistes » de l'architecture sans aucune prétention politique pour la plupart, mais adhérant « intellectuellement » à la question du paysage, de l'environnement, de la topographie.

Ces architectures surgissent dans les « périphéries » européennes : au Portugal, au Tessin en Suisse, en Catalogne, en Grèce que Frampton inscrit au mouvement du « régionalisme critique ». Tita Carloni, les Grecs Pikionis, Konstandinidis, Antonokakis, Utzon, Danois, d'Ungers, Allemand, d'Aymonino Italien, Ando japonais, Siza portugais, Botta du Tessin, James Stirling, Anglais et d'autres.

Frampton cite longuement Paul Ricoeur qui a solidement posé la confrontation entre global-local, entre mondialisation et « identités ». Et il ajoute :

« En même temps qu'une promotion de l'humanité, le phénomène d'universalisation constitue une sorte de subtile destruction, non seulement des cultures traditionnelles, ce qui ne serait pas peut-être pas un mal irréparable, mais de ce que j'appellerai provisoirement le noyau créateur des grandes civilisations, des grandes cultures, ce noyau à partir duquel nous interprétons la vie et que j'appelle par anticipation le noyau éthique et mythique de l'humanité ».

Le régionalisme critique serait donc une façon d'aborder le local dans une perspective universelle. Autrement dit la question de la disparition du monde capitaliste et rural traditionnel au profit du monde capitaliste globalisé est posée. Et Frampton a de nouveau recours à l'essai de Ricoeur. « Civilisation universelle et cultures nationales ». Je résume : Comment devenir moderne et revenir aux sources ? Comment revivre une ancienne civilisation et faire partie de la civilisation universelle ? Comment éviter le chauvinisme que contient le régionalisme ? Comment éviter la nostalgie du passé et l'enfermement ? Contradictions que Frampton pense dépasser en proposant d'en faire une synthèse.

Qu'est-ce que l'architecture a retenu de tout cela ? Dans les discours beaucoup de choses. L'environnement, l'« identité », la paysage, la topographie, les matériaux « locaux » et, autrement, la ville durable, même intelligente, respectueuse de tout ceci mais avec des nouvelles technologies etc. L'avant dernier prix Pritzker a récompensé une œuvre d'architecture « locale », « sociale » « participative ». Mais c'est comme l'ONU qui œuvre pour la paix avec l'efficacité qu'on sait. Il faut aller aux métropoles en Chine, aux pays du sud-est asiatique ou en Amérique latine et en Afrique pour comprendre que le « régionalisme critique », n'est qu'une formule pour l'architecture quand pour le philosophe c'est un concept, une hypothèse, une interrogation sur le devenir de l'humanité et de l'homme.

ARCHITECTURE DES ANCHANTEE OU CYNIQUE ?

Il serait utile que je me réfère alors à une autre figure, celle de Rem Koolhaas, qui instaure l'échelle de la métropole chaotique comme inéluctable, la grande échelle qui pulvérise les idées d'une possibilité de réconciliation entre « ancien » et « nouveau ». Selon Koolhaas toute approche critique pour les réconcilier est peine perdue car il n'y a rien à réconcilier entre des mondes qui ne se parlent plus, qui n'appartiennent pas à la même logique, qui n'ont plus les mêmes valeurs. Et cela se lit parfaitement quand on voit les programmes d'architecture, la métropolisation effrénée, les matériaux qui donnent l'illusion du permanent alors qu'ils sont utilisés parce qu'ils sont périssables, interchangeables, indifférents à l'histoire et au lieu.

Enfin dans *la Ville Générique* (1995) la métropole telle qu'elle a évoluée devient objet d'étude. En résumé l'architecte hollandais proclame :

- 1) Plus l'identité est forte, plus elle emprisonne.
- 2) Identité et échelle. Plus l'échelle est grande et plus il y a dilution-perte d'identité. Ce qui n'est pas forcément négatif.
- 3) « La ville générique est la ville libérée de l'emprise du centre, du carcan de l'identité ».
- 4) La ville générique est partout (Asie, Europe, Afrique, Australie, Amérique...). Lectures 5a, 5B etc.
- 5) Les aéroports. Signe suprême de la ville générique.
- 7) Urbanisme. « la ville générique est tout ce qu'il reste de ce qu'était la ville » « ville générique est la post-ville sur le site de l'ex-ville ».

Koolhaas abandonne la confrontation « centre/périphérie » et regarde la ville élargie, la métropole (centre, périphérie, agglomération) comme une entité dorénavant unique. L'observation est pertinente mais on ne sait pas trop si c'est en bien ou en mal. Selon Koolhaas la ville générique se libère de l'« esclavage du centre », « de la camisole de force de l'identité en défonçant le bitume de l'idéalisme avec les marteaux-piqueurs du réalisme ». Dans cette ville règne « un calme inquiétant » grâce à « l'évacuation de la voie publique ».

Et cela entraîne la modification du mode de vie. Je cite : Le « shopping » n'est pas une « simple pulsion de consommation, mais une authentique essence de la vie urbaine » nous dit-il, sans nous dire ce que signifie « essence de la vie urbaine ». Apparemment, ce n'est plus en tout cas la citoyenneté de Rousseau ou de Diderot. Est-ce la déperdition de la Cité – démocratie ?.

On a dit que le style du texte de Koolhaas rappelle celui de Guy Debord dans *la Société du Spectacle* : un style saccadé, découpage par points, peut-être. Mais ce qui est absent, c'est la dimension politique de l'écrit de Debord anticapitaliste, dénonçant la « société de consommation » émergente. Koolhaas la poétise sans prendre parti. Ce qui l'éloigne aussi de l'humanisme de Bernardo Secchi.

On peut dire alors qu'il y a deux types de réponses à cette aporie de notre temps : « où va la ville ». La première est le cynisme. La deuxième, l'affirmation de Frampton « *Le fait nouveau est que l'homme est maintenant devenu dangereux pour lui-même en mettant en péril la vie qui le porte et la nature à l'abri de laquelle il découpait jadis l'enclos de ses cités* ».

Mais il y a peut-être un début d'un troisième type de réponse que j'ai trouvé dans des écrits récents du sociologue Bruno Latour, en échangeant avec notre collègue Panos Mantziaras. Je doute que Latour connaisse la problématique des architectes qui se développe dans les années 1950 autour du lieu, de l'identité, du voisinage, de l'environnement. En revanche, il connaît assurément un des premiers qui ait posé la question de l'échelle pertinente pour penser la terre, l'historien américain Lewis Mumford, dès les années 1920 et que Tzonis cite abondamment. Mumford est un des premiers à penser l'environnement, les naufrages que le

capitalisme va provoquer dans la nature. Il soulève la contradiction entre un monde « régional » fait de cultures du « lieu » mais qui en même temps enferme l'homme dans un monde dorénavant ouvert. La question du global et du local est ainsi posée. Comment faire pour ne pas nier l'« identité » locale sans nier les acquis du monde moderne global ? Question qu'on a suivie récemment lors des débats de la COP 21 et des présidentielles en France.

Mumford cherche désespérément un équilibre entre local et global, ce que plusieurs architectes avec une rhétorique déconcertante véhiculent encore aujourd'hui sans mesurer le fait que l'environnement n'est pas seulement une affaire d'écologie, d'environnement physique, d'urbanisme et d'architecture mais de civilisation et d'économie, de gestion des ressources, bref de politique.

Bruno Latour reprend ces mêmes thèmes mais il est en quête d'un nouveau paradigme. Il nous dit : « migration, explosion des inégalités et nouveau régime climatique c'est la même menace » et bien que tout le monde le sache, il y a une apathie dégradante pour ce qui regarde la terre et l'être humain. « En un sens tout le monde sait parfaitement à quoi s'en tenir. Ce qui mine de l'intérieur, ce qui rend fou, c'est la déconnexion entre l'ampleur des découvertes scientifiques et l'impuissance où nous nous trouvons de les métaboliser et d'en faire de l'action politique à la bonne échelle ».

Latour propose de cesser un moment d'utiliser les notions d'écologie, de nature, de salut de la planète, de protection de la biosphère, etc. Au lieu de défendre la nature, nous dit-il, il faut défendre le territoire, chacun « son » territoire avec ceux qui y vivent aussi, pour créer ainsi une action en quelque sorte collégiale. La participation démocratique, ce n'est pas demander abstraitement : « qu'est-ce que vous voulez » ? mais « dans quelle action inscrite dans le territoire voulez-vous vous engager » ?

Latour utilise la notion de « terrestre » comme attracteur, défini par le fait qu'il permet de faire coïncider la notion de territoire avec celle de subsistance.

Tout ceci exige évidemment de définir la pertinence du territoire sur lequel on travaille et qui n'est pas une entité administrative et qui dépasse la région ou les frontières d'un État, car c'est une entité de subsistance pour chacun.

Je ne sais pas si Bruno Latour apporte une réponse en introduisant la notion de territoire comme un espace qui permet la subsistance. Espace matériel et immatériel en même temps. Mais en réfléchissant de la sorte, on peut réintroduire la dimension politique dans l'action pratique. Ce serait peut-être un moyen de dépasser le désenchantement.