

**m La défiguration du prototype urbain et l'image incertaine de la ville contemporaine.**

**Rem Koolhaas et Le Corbusier en contraste**

Rudy Steinmetz

Le temps est loin où, comme sur certaines cartes de géographie anciennes qui sont de véritables portraits citadins, on pouvait avoir une prise de vue globale sur une réalité urbaine aux limites bien définies<sup>1</sup>. S'il est vrai que la ville ne saurait être une œuvre définitivement achevée, une totalité close sur elle-même, ainsi qu'on s'est longtemps plu à le penser<sup>2</sup>, s'il faut plutôt y voir un espace dynamique et complexe dont le développement s'inscrit dans la durée — ce qui a pour effet que sa structure initiale se renouvelle constamment sans jamais se figer —, il n'en demeure pas moins que, depuis l'ère industrielle, le rythme de ses transformations s'est considérablement accéléré, remettant en cause l'idée même que la ville puisse encore constituer une aire, sinon délimitée, tout au moins identifiable<sup>3</sup>.

Nombreux sont aujourd'hui les spécialistes de tous bords (architectes, urbanistes, sociologues, philosophes, géographes, etc.) qui, tirant le constat de l'éclatement ou de la défiguration — peu importe le nom qu'on voudra lui donner — du prototype urbain<sup>4</sup>, font état de la difficulté de se forger une image précise, une représentation mentale claire et unitaire de la ville contemporaine. Il n'entre pas dans nos intentions d'énumérer les facteurs qui sont responsables de la désagrégation de l'établissement urbain. La suppression des enceintes favorisant l'extension sans fin des vieilles cités jadis recroquevillées sur elles-mêmes et la «rurbanisation» provoquant une continuité diffuse entre la banlieue et la campagne y sont assurément pour quelque chose. Avec ces phénomènes — que la pression et la mobilité démographiques expliquent pour partie à leur tour —, c'est le visage de la ville en tant que lieu traditionnel de proximité, de «coprésence», selon l'expression de Michel Lussault<sup>5</sup>, entre les êtres, les biens et les services qui change. De moyens de briser la distance séparant les hommes et les choses, les villes sont en passe, de nos jours, de devenir des accélérateurs de distanciation et, par voie de conséquence, de désintégration sociale<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Sur le rôle de l'imagerie de la cité dans la prise en compte des bouleversements du phénomène urbain, voir Michel Lussault, *L'homme spatial*, Paris, Seuil, 2007, pp. 273-300.

<sup>2</sup> Depuis la Renaissance, la ville se pense sur le mode d'un agencement spatial et visuel total ainsi que cela se vérifie chez la plupart des grands architectes ayant adhéré au mouvement moderne. C'est le cas emblématique de Le Corbusier sur lequel nous reviendrons plus loin.

<sup>3</sup> Michel Lussault va jusqu'à abolir la dénomination de «ville» qui lui paraît obsolète (cf. *L'homme spatial*, op. cit., pp. 267-273). Il en va de même pour Françoise Choay, laquelle, suivant les prévisions de l'économiste Melvin Webber, évoque le temps de la «post-urbanisation» (cf. *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006, p. 41).

<sup>4</sup> Outre Françoise Choay et Michel Lussault déjà mentionnés, on ajoutera Ricardo Bofill et Nicolas Véron pour leur ouvrage *L'architecture des villes*, Paris, Odile Jacob, 1995. Et, bien sûr, celui qui, parmi les premiers, a pris la mesure de la dé-totalisation et de la dés-identification de la topographie urbaine, Kevin Lynch, *L'image de la cité* (1960), trad. Marie Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, 1971. Nous en dirons un mot tout à l'heure.

<sup>5</sup> Cf. Michel Lussault, *op. cit.*, p. 269.

<sup>6</sup> Cette mise à distance n'est pas seulement une distance sociale, mais aussi bien une distance psychologique qui se traduit par l'indifférence réciproque que tendent à se témoigner les habitants des grandes villes, ainsi que l'avait parfaitement noté Georg Simmel dans son pénétrant essai de 1903, «Les grandes villes et la vie de l'esprit». En observant que l'homme des grandes villes est d'abord un homme rationnel qui, pour assurer son équilibre, doit réagir froidement aux sollicitations nerveuses diverses dont il fait l'objet dans la cité moderne (rythme intense des activités de tous ordres, vitesse des déplacements, excitations perceptives multiples, etc.), Simmel constatait qu'il s'est fait une carapace qui le rend «indifférent à tout ce qui est (...) individuel» (Georg Simmel, «Les grandes villes et la vie de l'esprit», trad. Françoise Ferlan, Paris, L'Herne, 2007, p. 12). Indifférence renforcée par le règne de l'argent qui trouve son siège privilégié dans les sites urbains qui sont des «hauts lieux de la finance» (*ibid.*, p. 11). Or «l'argent ne prend en considération que la valeur d'échange, commune à tous, qui nivelle toute qualité et toute originalité pour se contenter de la question du prix.» (*ibid.*, p. 12).

<sup>7</sup> Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>8</sup> Cf. *ibid.*, pp. 154-164.

<sup>9</sup> Il n'est pas besoin de rappeler ici combien Heidegger insistait dans sa conférence de 1951, «Bâtir habiter penser», sur la crise profonde de l'habitation, au sens où l'homme est d'abord et avant tout un être spatial, un habitant, sur le «déracinement» affectant la vie urbaine dont les espaces sont désassemblés.

<sup>10</sup> Cf. *L'homme spatial*, *op. cit.*, pp. 296-300.

Cela, principalement, parce que les réseaux de communications en tous genres (on pense surtout aux télécommunications auxquelles viennent s'ajouter les moyens de transports de plus en plus rapides), c'est-à-dire les flux, y tiennent une place prépondérante, laquelle a pour résultat de dissoudre l'espace effectif d'interaction entre les individus et de le remplacer par des connexions virtuelles génératrices de collectivités abstraites et illocalisables. A se fier à Françoise Choay, grande historienne des théories urbaines et de l'évolution des formes architecturales dont on suit ici l'analyse, c'est à une véritable mutation d'ordre anthropologique que l'on assiste. Celle-ci se traduit, d'une part, par un affranchissement des contraintes spatio-temporelles qui fait voler en éclat la notion de contexte urbain («la ville est désormais partout et nulle part»<sup>7</sup>) et, d'autre part, par une disharmonie d'échelle entre les méga-structures que sont en train de devenir certaines cités en voie d'extension territoriale (à quoi s'ajoute le gigantisme de leur équipement) et les êtres vivants que nous sommes, rivés à une réalité organique localisable, qui y évoluent<sup>8</sup>. De là — on ne s'en étonnera pas — le sentiment d'étrangeté, d'anxiété, que les agglomérations actuelles font naître chez leurs habitants pour lesquels elles sont devenues des entités irréprésentables, faute précisément de posséder une matérialité, un enracinement et une identité clairement détectables<sup>9</sup>.

Sans entrer, comme on l'a dit, dans la discussion des causes susceptibles de rendre raison de l'irréprésentabilité de l'espace urbain et du malaise que ce déficit perceptif peut engendrer, ce à quoi l'on voudrait s'attacher ici, c'est à décrire la tension qui résulte, d'un côté, de l'attachement à un schéma classique, conventionnel de la ville conçue comme une organisation spatiale et sociale ordonnée unitairement et rationnellement, et, de l'autre, de la fascination trouble que provoque l'événementialité qui frappe l'urbanisation galopante de nos territoires tout en nous mettant au défi de la contrôler. Une telle tension, que ne manque pas de relever Michel Lussault<sup>10</sup>, entre une scénographie de la ville qui a pour valeur cardinale l'ajustement réciproque de toutes les composantes urbaines, leur solidarité en un lieu réellement délimité et une autre scénographie de l'étendue urbaine, si l'on peut parler en ce cas de scénographie, laissant place à un assemblage diffracté, informe, a été particulièrement bien mise en lumière par Kevin Lynch dans *L'image de la cité* (1960), l'un des premiers ouvrages consacrés à la sémiotique architecturale et à la psychologie de la perception urbaine.

Dans ce texte qui fit date et qui continue de compter aujourd'hui, l'auteur, pleinement conscient du processus d'expansion affectant les grandes métropoles américaines dont la topographie était en cours de soustraction à toute vision globalisante, en arrive pourtant à conclure qu'il n'est pas souhaitable que la ville réponde à une disposition formelle et fonctionnelle trop rigidement établie. Une planification rigoureuse du paysage urbain procure certes une impression de sécurité découlant de l'aisance avec laquelle on le perçoit, s'y déplace et s'y livre à ses occupations, mais elle ne peut manquer d'induire aussi, en vertu même de sa prévisibilité, ennui et monotonie. Que l'homme ait besoin — biologiquement<sup>11</sup> — d'un environnement citadin rassurant et, par là même, «lisible»<sup>12</sup>, pour utiliser le vocabulaire de Lynch, n'empêche pas qu'il ait aussi besoin — culturellement — que cet environnement soit «malléable»<sup>13</sup>, autrement dit, qu'il soit doté d'une «certaine plasticité»<sup>14</sup> ayant pour résultat de lui conférer une dimension que Lynch n'hésite pas à qualifier de «poétique». La vie en ville, en effet, ne peut se comparer à la vie de caserne à laquelle, trop souvent, les architectes modernistes ont été enclins à la réduire. Motif pour lequel, à suivre Kevin Lynch, l'œuvre urbanistique, loin d'être semblable à une œuvre plastique dont tous les détails seraient déterminés de manière impérative et appartiendraient à une forme fermée autant que figée, lui paraît ressembler davantage à une œuvre musicale dont l'organisation fluide et dynamique est faite de séquences qui peuvent s'enchaîner indéfiniment dans un dispositif restant ouvert, ainsi qu'il en va du jazz et de ses compositions tout à la fois construites et improvisées<sup>15</sup>.

Ce sont ces deux modèles — que Lynch, dans sa sagesse, aspirait à faire fusionner dans la conception souple qu'il se faisait de la cité moderne —, l'un fixe, l'autre mouvant, l'un clos, l'autre poreux, ainsi que les répercussions qu'ils entraînent, que nous voudrions confronter dans le cadre de ce développement. Ils mettent en jeu, en-deçà et par delà la référence à *L'image de la cité*, deux prototypes urbains et deux images de la ville qui continuent de hanter la culture architecturale d'aujourd'hui, non sans la partager, la tirailler, l'opposer à elle-même, comme nous l'annonçons plus haut.

Pour mener à bien cette confrontation et en confiner l'examen dans les limites qui nous sont imparties, nous nous proposons de la prendre en considération sous l'angle aigu de deux textes majeurs rédigés par

<sup>11</sup> «Structurer et identifier son milieu est une faculté vitale chez tous les animaux» (*L'image de la cité*, op. cit., p. 4), stipule Kevin Lynch qui applique cette sentence à l'homme. «En effet, continue-t-il, pouvoir distinguer et lire l'environnement, non seulement procure la sécurité, mais augmente également la profondeur et l'intensité potentielles de l'expérience humaine. Bien que la vie soit loin d'être impossible dans le chaos visuel de la ville moderne, les mêmes gestes quotidiens prendraient un tout autre sens dans un cadre plus frappant. Virtuellement la ville est en soi le puissant symbole d'une société complexe. Bien exprimée visuellement, elle peut aussi avoir une forte signification.» (*ibid.*, p. 6).

<sup>12</sup> Sur ce point, on consultera Kevin Lynch, *L'image de la cité*, op. cit., pp. 3-7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>15</sup> Voir *ibid.*, pp. 131-135. Il est piquant de relever que Le Corbusier n'hésite pas, lui aussi, à établir un rapprochement entre la ville, en l'occurrence New York, et la musique de jazz. Il écrit : «Le jazz, comme les gratteciel, est un événement et non pas une œuvre conçue. Ce sont les forces présentes. (...) Manhattan est un hot-jazz de pierre et d'acier.» (*Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937, p. 238). Si c'est là, à ses yeux, le signe d'un renouveau qui marque l'époque contemporaine, c'est aussi, assurément, pour elle, le signe d'une espèce de décadence, d'incapacité à gouverner les forces créatrices dont elle procède.

deux des plus grands architectes de notre temps. Il s'agira, d'une part, de *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937) de Le Corbusier et, d'autre part, de *New York Délire* qui est la traduction française de *Delirious New York*, paru initialement en 1978, de Rem Koolhaas. Ce sont là deux ouvrages qui ont pour centre commun d'intérêt l'urbanisme new-yorkais. Deux ouvrages, aussi, dont les thèses se répondent par plus d'un écho et qu'il convient dès lors de lire en contrepoint l'un de l'autre (Rem Koolhaas consacre d'ailleurs un chapitre de son livre au voyage transatlantique de Le Corbusier et aux réflexions que ce voyage a nourri chez le théoricien de la «machine à habiter»).

Situons, pour commencer, le contexte de rédaction de ces deux textes. Rem Koolhaas, d'origine hollandaise, découvre Manhattan dans les années 1970, alors qu'il étudie l'architecture à la *Cornell University*, d'abord, puis à l'*Institute of Architecture and Urban Studies*, dirigé alors par Peter Eisenman, le «pape» de ce qui deviendra la déconstruction architecturale, ensuite. C'est durant ce séjour d'étude qu'il entreprend de rédiger *New York Délire*, «roman d'apprentissage» ou de «formation», précise justement Hubert Damisch<sup>16</sup>, roman où le jeune architecte qu'il est à l'époque (il est âgé d'une trentaine d'années) pose les jalons d'une théorie — le «manhattanisme» — à laquelle son nom est depuis resté attaché. Dans cette théorie, on le verra, Rem Koolhaas digage l'espèce de mouvement de déconstruction — pour le dire à la façon de Jacques Derrida — qui s'est développé à Manhattan dès le milieu du 19<sup>e</sup> siècle et qui, à ses yeux, tend, par effet de propagation, à libérer aujourd'hui l'architecture mondiale de la contrainte d'unification et de totalisation, de gestion intégrale de l'espace qui pèse sur elle depuis la Renaissance. Ce mouvement déconstructif qu'est amené à repérer Rem Koolhaas dans la fièvre bâtisseuse qui s'empare de New York à la charnière des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, incline à soustraire la production architecturale de sa dépendance à ce que Sylviane Agacinski appelle «un mode de pensée archique»<sup>17</sup>, c'est-à-dire un mode de pensée qui repère dans l'acte de bâtir un acte soumis par nécessité à la présence d'un plan conceptuellement établi et dont il se réduit à n'être que la simple application. Ce qui se préparerait dès lors, avec la déconstruction manhattanienne, ce serait, d'après elle, une architecture «an-archique»<sup>18</sup>, à savoir une architecture qui ne se donnerait pas d'emblée pour vocation d'obéir «à une conception esthétique de l'œuvre comme totalité ordonnée et cohérente»<sup>19</sup>. Pareille

<sup>16</sup> Hubert Damisch, *Skyline*, Paris, Seuil, 1996, p. 146.

<sup>17</sup> Sylviane Agacinski, *Volume*, Paris, Galilée, 1992, p. 43.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

conception, remarque à juste titre Sylviane Agacinski, est celle qui se trouve impliquée dans l'étymologie du terme «architecture» où «la tecture» se voit placée «sous l'autorité de l'archè»<sup>20</sup>. Subordination séculaire de la mise en œuvre pratique à la mise en forme théorique qui la devance et la commande, subordination à laquelle viendrait donc s'opposer une architecture imprévisible faisant de l'édification urbaine, non plus un «projet», mais un «procès», non plus un «plan», mais un «événement» qui arrive et déjoue toutes nos capacités de gestion autant que d'anticipation.

De son côté, Le Corbusier accoste sur l'île de Manhattan à bord du *Normandie* dans les années 1930 (le paquebot, par parenthèses, est-il besoin de le rappeler, joue chez lui un rôle des plus importants en ce qu'il est, de par l'organisation précise, méticuleuse de l'espace dont il fait preuve, le prototype même, à une échelle réduite, de la composition nette, claire et structurée qui régnera dans la ville nouvelle à laquelle il songe déjà en posant le pied sur le nouveau continent). *Quand les cathédrales étaient blanches* est un livre qui présente, à cet égard, un double aspect. C'est, tout d'abord, un manifeste contre le «cataclysme» urbain que représente Manhattan aux yeux de Le Corbusier, cataclysme qu'il stigmatisait déjà dans *Vers une architecture* (1923) et dans *Urbanisme* (1925). C'est, ensuite, un livre de souvenirs, un «carnet de voyage» relatant, malgré ses critiques féroces, l'étonnement quelque peu paradoxal qui fut le sien devant le spectacle d'une cité qui, pour être jugée infernale, ne lui apparut pas moins «fantastique, presque mystique»<sup>21</sup>. La spiritualité des immeubles verticaux, dressés pêle-mêle vers le ciel, devant lesquels Le Corbusier ne peut s'empêcher d'éprouver une sorte de fascination mêlée de stupeur fonde le rapprochement qu'il établit entre le Moyen-Âge, ce temps où les cathédrales resplendissaient de blancheur et où une urbanité nouvelle voyait le jour, ce temps, explique-t-il, où «sur toutes les villes ou les bourgs encerclés de murailles neuves, le gratte-ciel de Dieu dominait la contrée»<sup>22</sup>, et l'époque dans laquelle il évolue, laquelle voit fleurir, en particulier à New York, ces cathédrales de fer et de verre où une existence métropolitaine inouïe s'annonce dans la fébrilité et le tumulte de ses commencements. En réalité, pour Le Corbusier, il apparaît qu'une même énergie créatrice opère aujourd'hui comme elle opérait jadis. Entre le peuple de Dieu de la période gothique et l'homme sans dieu des grandes villes contemporaines, ce qu'il y a

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 10. Dans la même ligne de pensée, on lira avec fruit le texte consacré par Jacques Derrida à Bernard Tschumi, «Point de folie — maintenant l'architecture», où le philosophe de la déconstruction déclare que «le concept le plus fondamental de l'architecture a été construit» (dans *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 480) et qu'il charrie donc avec lui des *a priori* dont il est malaisé de se débarrasser.

<sup>21</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 4.

de commun, c'est une même dynamique productrice, un même instinct bâtisseur se révélant à travers deux phases historiques différentes d'accomplissement de l'humanité. Cet élan créateur, d'abord libre, mais qui doit ensuite être comprimé et retenu, selon Le Corbusier, n'est rien d'autre que celui de la vie qui anime toutes les initiatives humaines d'importance. En termes nietzschéens, on pourrait dire que les deux forces vitales, toujours couplées l'une à l'autre, que sont le dionysiaque et l'apollinien font bon ménage chez Le Corbusier : «c'est certainement ici [à Manhattan] la manifestation la plus apparente de la puissance des temps modernes. Cette brutalité et cette sauvagerie ne sont pas pour me déplaire. C'est ainsi que commencent toutes les grandes entreprises : par la force.»<sup>23</sup> Mais il précise aussi que cette brutalité sauvage réclame d'être tempérée par un travail de liaison visant à coordonner «les puissances de la vie, extrayant de la vitalité même des villes les forces utiles et les conduisant là où elles doivent aller et servir : au service des hommes.»<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 291.

Si les deux architectes divergent, comme on s'en rendra compte bientôt, sur le diagnostic qu'il importe de poser sur la ville de New York et sur le remède qui doit s'ensuivre ou pas, ils s'accordent néanmoins sur le signalement d'un symptôme très remarquable : Manhattan est une agglomération dont la croissance n'a suivi aucun plan préalablement déterminé. Le cœur battant de New York est une architecture sans urbanisme. Une architecture qui s'est édifiée toute seule en ce qu'aucun projet délibérément concerté n'est venu régler le cours qu'elle allait suivre ni définir la finalité à laquelle elle devait par avance répondre. Manhattan est une ville expérimentale, une ville-performance, en quelque sorte, une «ville-événement». Et c'est à ce titre, en ce qu'elle ne possède pas de structure prototypale déterminée, qu'elle constitue, à les lire, la capitale par excellence du 20<sup>e</sup> siècle dont elle annonce tout aussi bien la puissance constructive (Le Corbusier) que, on l'a dit, la puissance déconstructive (Rem Koolhaas) — à l'instar du Paris de Haussmann, lequel, avec ses passages, ses grandes artères et ses expositions, incarnait, au gré de Walter Benjamin, la capitale du 19<sup>e</sup> siècle, selon le parallèle établi à bon droit par Hubert Damisch dans *Skyline*<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Cf. Hubert Damisch, *Skyline*, *op. cit.*, p. 146.

S'agissant du caractère événementiel, non dirigé de Manhattan, Rem Koolhaas commence par écrire, dans l'ouvrage qui nous occupe, que si le 20<sup>e</sup> siècle fut le siècle des manifestes artistiques en tous

genres, Manhattan constitue, à cet égard, une exception, puisqu'elle est une réalisation urbaine «sans manifeste»<sup>26</sup>, une «architecture désinhibée»<sup>27</sup>, une architecture «folle» qui ne s'embarrasse d'aucun mot-d'ordre, d'aucune prescription et qui, en tant que telle, s'offre comme le «laboratoire»<sup>28</sup> de la condition métropolitaine neuve à laquelle elle est en train de donner le jour. «Architecture narcissique»<sup>29</sup>, «automonument»<sup>30</sup>, ajoute encore Koolhaas pour signifier l'absence de tout programme sur laquelle elle repose et l'auto-fascination qu'elle a exercée sur sa propre réalité, Manhattan, pure expérimentation urbaine, ne se réfère qu'à elle-même, ne célèbre que son propre avènement et, par là, met en pièce l'exigence d'unité et de totalité dont on a souligné plus haut qu'elle guidait en général l'acte constructeur à partir de la Renaissance et au-delà.

Le Corbusier, quant à lui, déclarait déjà, quarante et un ans avant Koolhaas, dans *Quand les cathédrales étaient blanches*, que «New York n'est pas une ville finie ou faite. Elle jaillit.»<sup>31</sup>; «A New York, renchérisait-il, les événements ont partout dépassé le contrôle de l'esprit.»<sup>32</sup> Manhattan n'étant rien d'autre, de son point de vue qui anticipe pour le coup celui de l'auteur de *New York Délire*, qu'un «phénomène non concerté, génération spontanée, — explosion !»<sup>33</sup>

Telles sont les considérations liminaires qui amènent Rem Koolhaas et Le Corbusier à traiter Manhattan comme un processus urbanistique «inconscient» dont l'énergie constructrice est une énergie «libre» (exactement comme Freud parle de la liberté de l'énergie libidinale). Et c'est à ce titre qu'ils la soumettront à une sorte d'anamnèse psychanalytique, comme cela, encore une fois, a été bien mis en évidence par Hubert Damisch dans *Skyline*. Dans cet ouvrage qui sera une dernière fois évoqué ici, ce dernier rappelle, à juste raison, que la scène architecturale américaine a exercé, vis-à-vis des architectes européens et, tout spécialement, des architectes affiliés au modernisme, une attraction irrésistible. Cet attrait a pris la forme d'un «inconscient projeté, et mieux que cela, remarque Damisch, (...) [d'un] inconscient incarné (...) avec tout ce que cela peut impliquer (...) en fait de résistances et de refoulement.»<sup>34</sup>

A se placer dans la perspective ouverte par Damisch, celle, donc, d'une «psychanalyse de l'architecture», on peut affirmer que ce que veut Rem Koolhaas, comme il l'indique d'entrée de jeu dans *New York Délire*, c'est accomplir, rétrospectivement, «la transition entre

<sup>26</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, trad. Catherine Collet, Marseille, Editions Parenthèses, 2002, p. 9.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>31</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>34</sup> Hubert Damisch, *Skyline*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>35</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit., p. 11.

la production architecturale inconsciente du manhattanisme et sa production consciente.»<sup>35</sup> Ce qui s'indexe du nom de «manhattanisme», chez lui, est, on le voit, la tentative d'énoncer explicitement le motif urbanistique implicite, sous-jacent, qui oriente le développement inconscient de Manhattan et fait de ce district le théâtre mouvementé d'un nouveau mode de vie urbain. S'il s'agit, pour Rem Koolhaas, de tirer au clair le mobile caché, secret, qui préside à la destinée de la «pulsion édicatrice» new-yorkaise, c'est parce que Manhattan est, pour lui, le signe annonciateur de la configuration «déconstructrice» (Derrida) ou «an-archique» (Agacinski) que les métropoles du futur (cela se vérifie d'ores et déjà avec les mégalo-poles asiatiques et du moyen-orient) revêtiront dans leur devenir incontrôlable. En définitive, cela revient, sous l'angle de vue adopté par Rem Koolhaas, à lever le «refoulement» dont Manhattan a fait les frais de la part des architectes modernistes imprégnés et imbus d'une vision démiurgique de l'architecture, ainsi que ce fut le cas de Le Corbusier, vision où tout ce qui se construit se conçoit bien et s'édifie clairement.

<sup>36</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op. cit., p. 184.

Le Corbusier, si l'on se tourne vers lui maintenant en continuant d'adopter la même perspective, celle, on l'a dit, d'une psychanalyse appliquée au monde urbain, entend parvenir au même résultat que Rem Koolhaas, celui d'élucider les ressorts obscurs qui font de Manhattan la cité-phare qu'elle est devenue pour comprendre l'avenir du phénomène urbain. Mais cette enquête poursuit un objectif radicalement différent de celui qui s'énonce dans *New York Délire*. Que l'architecture, en particulier, et l'art, en général, soient, d'après Le Corbusier, «l'expression inconsciente, incontrôlable, infrelatable de l'esprit d'une époque et de l'esprit des peuples»<sup>36</sup>, cela ne fait pas l'ombre d'un pli. Cependant, qu'il faille se contenter de produire l'analyse du caractère inconscient et, partant, nécessaire, impératif, mais aussi non délibéré, de l'orientation que prend la production architecturale moderne, comme paraît bien s'y résoudre Rem Koolhaas avec une certaine dose de fatalisme — voire, diront d'aucuns, un certain cynisme —, cela lui semble inacceptable. Si New York est une «belle et digne catastrophe», comme il le souligne dans *Quand les cathédrales étaient blanches*, c'est aussitôt pour préciser que «tout peut être repris, remis en chantier et aller vers quelque chose de plus grand encore, mais de maîtrisé!»<sup>37</sup> Il n'est donc pas question, on le constate, pour Le Corbusier, de laisser le «processus urbanistique primaire» de Manhattan se poursuivre

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 51.



aveuglement. Il faut, au contraire, le canaliser, l'enfermer dans les rêts d'une logique cohérente et dûment concertée, même s'il n'est pas, à ce que croit Le Corbusier, de geste créateur, quel qu'il soit, qui ne commence par mobiliser les ressources d'une énergie sourde d'abord indomptée, ainsi qu'on l'a aperçu dans les citations précédentes.

Venons-en, sans plus attendre, à cette culture urbaine nouvelle qu'est censée promouvoir l'architecture manhattanienne. Il s'agit de la «culture de la congestion»<sup>38</sup>, comme la nomme Rem Koolhaas, de la culture de la «concentration»<sup>39</sup>, telle que la désigne Le Corbusier. Quelle qu'en soit la dénomination, c'est une culture dont le gratte-ciel est l'instrument privilégié et, partant, l'élément du dispositif urbain moderne qui retiendra notre attention.

Pour Rem Koolhaas, on peut dire que le gratte-ciel a, sur le plan urbanistique et du point de vue des constructeurs qui ont fait de Manhattan la ville qu'elle est maintenant, le statut d'un «fantasme», c'est-à-dire de quelque chose qui, dans la psychanalyse freudienne, est considéré comme n'étant ni simplement l'expression imaginaire d'un désir inconscient ni simplement une réalité, mais un mixte des deux. Ce qui relève de la vie fantasmatique a, chez Freud, on le sait, une consistance propre, une efficacité qui conditionne et façonne réellement l'existence du sujet psychique, même si cette existence obéit aussi à un scénario qui est, pour une large part, fictionnel. C'est dire, en d'autres termes, avec Laplanche et Pontalis, que le fantasme est «un *point privilégié* où pourrait être saisi, sur le vif, le processus de *passage* entre les différents systèmes psychiques : refoulement ou retour du refoulé.»<sup>40</sup> En tant que «fantasme architectural», le gratte-ciel n'a jamais été remis en cause par ses concepteurs qui y virent toujours l'édifice-type, porteur de promesses relatives à un nouveau mode d'habitat, l'habitat en hauteur (le seul possible sur l'île de Manhattan et qui permette d'assurer sa croissance), mais aussi et simultanément ce que ces mêmes concepteurs se refusèrent de voir en dépit de son énormité, ce à quoi ils firent «résistance» tout en le promouvant en sous-main : que «le gratte-ciel apparaît comme le grand déstabilisateur métropolitain; il promet une perpétuelle instabilité programmatique.»<sup>41</sup>

En quoi consiste cette «perpétuelle instabilité programmatique» qui confère au gratte-ciel une «dimension subversive (...) inadmissible pour ses propres constructeurs», lesquels, dès lors, ont été contraints d'agir

<sup>38</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit., p. 10.

<sup>39</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op. cit., p. 73.

<sup>40</sup> Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2003, p. 154.

<sup>41</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit., p. 87.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87. Nous n'avons pas le temps ici de nous attarder sur Coney Island, véritable «paradis artificiel» (*ibid.*) qui est la matrice de cette «technologie du fantasma» en quoi consiste Manhattan et dont Rem Koolhaas fait la description et l'examen remarquables dans la première partie de son ouvrage. Il y montre comment Luna Park, l'un des centres de divertissement de l'île les plus fréquentés, devint la première ville — fantastique, puisque extra-terrestre — de tours. Aux dires de l'un de ses concepteurs, Frederic Thompson, cette cité devait électriser les nerfs et stimuler les imaginations (cf. *ibid.*, pp. 39-41), préparant par là même la population new-yorkaise à vivre dans l'atmosphère urbaine nouvelle des skylines.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 20. Gabriele Mastrigli, le préfacier du dernier *opus* de Rem Koolhaas, *Junkspace*, fait remarquer à juste titre que *New York Délire* «emprunte à la disposition urbaine de Manhattan sa division en chapitres (en blocs) successifs mais autonomes, et à l'architecture du gratte-ciel sa subdivision en paragraphes eux aussi dotés d'une autonomie comme les parties elles-mêmes de l'édifice.» (Préface à *Junkspace*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 8).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 85.

«dans un climat de dissimulation, sinon d'inconscience délibérée»<sup>42</sup>, se refusant d'observer ce qui était pourtant sous leurs yeux et dont ils contribuaient à la réalisation ? C'est ce qu'il convient d'éclaircir. On le fera en décrivant la combinaison de trois caractéristiques qui rendent raison de la «technologie du fantasma»<sup>43</sup> dont le gratte-ciel est l'opérateur privilégié, sachant que cette technologie ne vise qu'un seul but, selon Rem Koolhaas : soustraire l'homme aux conditions du réel, le faire vivre en dehors des contraintes qu'impose le milieu naturel et, mieux même, substituer à ce dernier un univers qui ne soit plus que pur artifice. Ce qui revient, comme le dit Rem Koolhaas, à «exister dans un monde totalement fabriqué par l'homme, c'est-à-dire vivre à l'intérieur du fantasma».<sup>44</sup>

Quelles sont, précisément, les trois caractéristiques de cette «technologie du fantasma» dont Manhattan fut la scène brûlante et que le gratte-ciel a contribué à faire advenir ? La première est la suivante : parce qu'ils sont érigés sur une grille orthogonale, un quadrillage dont le tracé fut adopté dès 1811, les gratte-ciel qui parsèment la surface de Manhattan sont rendus indépendants du sol. Ils s'édifient dans l'indifférence de la réalité topographique qui leur sert pourtant d'assise, mais une assise ignorée. Enserrés dans des blocs qui font d'eux autant d'«ego urbanistique(s)»<sup>45</sup>, ils sont totalement repliés sur leur verticalité tendue vers l'espace aérien et décrochée de la densité terrestre. La deuxième caractéristique concerne le fait que l'empilement toujours plus élevé des plateaux horizontaux à quoi ils se réduisent essentiellement, plateaux reliés par les circulations verticales des ascenseurs, renforce l'émancipation des gratte-ciel vis-à-vis du lieu où ils se trouvent implantés; mieux, pareil empilement va jusqu'à créer, à ce qu'estime Koolhaas, une aversion pour ce lieu, une répulsion pour la surface terrestre et la vie de plein-air. Enfin, et c'est la troisième caractéristique : dans la mesure où les plates-formes dont les gratte-ciel sont l'accumulation s'avèrent libres, déconnectées les unes des autres, ayant chacune leur «propre destinée programmatique»<sup>46</sup>, il s'ensuit qu'une grande diversité de «scénario»<sup>47</sup> d'existence sont susceptibles d'avoir lieu et de cohabiter sans interférence aucune dans le même building. Chaque gratte-ciel tendant ainsi à devenir une ville à lui tout seul, une ville dans la ville. Tel est bien ce que projetait Raymond Hood, chef de file de l'équipe d'architectes chargée de mener à bien la réalisation du *Rockefeller Center*, dans une élaboration

théorique comme *La ville sous un seul toit* (1929)<sup>48</sup>. Dans ce texte, il défendait l'idée que les bâtiments doivent être autonomes et abriter en leur sein le plus vaste réseau possible d'activités composites. Chantre de la congestion urbaine dont il promouvait l'intensification tout en paraissant vouloir y remédier, Raymond Hood ne désirait rien tant, mais à son insu, que de reporter à l'intérieur des gratte-ciel la frénésie de l'existence urbaine telle qu'elle se produisait à l'extérieur et dont il faisait mine de déplorer les méfaits pour mieux les laisser se propager ailleurs.

Il ressort de la combinaison de ces trois caractéristiques que si le gratte-ciel est un bâtiment unique dont l'enveloppe apparemment homogène en fait un édifice à la fois massif et stable, cette enveloppe à première vue monolithique abrite en son sein une multiplicité hétérogène d'activités et de pratiques sociales dont rien ne dit, de surcroît, qu'elles ne se modifieront pas à l'avenir. Il y a donc, pourrait-on dire toujours sur un ton psychanalytique, dissociation hystérique, «agencement schizoïde»<sup>49</sup> entre la surface visible du gratte-ciel et la profondeur invisible de son noyau, lequel recèle une vie intérieure dense, grouillante, effervescente, mais, surtout, fragmentée, dissociée, en raison, précisément, de l'isolement des parcelles horizontales sur lesquelles cette vie intense et multiforme se déroule<sup>50</sup>. Le gratte-ciel prend ainsi l'allure de ce que, en mode freudien encore, on peut désigner comme un appareil psychique (de pierre, de verre et d'acier; Damisch parlait plus haut d'un «inconscient incarné») dont la partie consciente, le dehors, la façade, une et sereine dans sa dimension colossale, recèle une partie inconsciente, le dedans, désordonnée, agitée par des processus programmatiques complexes, fluides et rétifs à toute cohérence d'ensemble.

Deux conséquences résultent de cette scission schizoïde entre l'extériorité et l'intériorité du gratte-ciel. La première se traduit par un amoindrissement de l'importance du rôle assumé par l'architecte dans la réalisation de ces bâtiments massifs autant que mouvants. «Désormais, remarque Koolhaas, chaque îlots métropolitain abrite, en théorie du moins, une combinaison imprévisible et instable d'activités parallèles, qui réduit la capacité programmatique de la démarche architecturale et limite la prévision dans l'urbanisme.»<sup>51</sup> En effet, on l'a dit, les plates-formes d'un immeuble à étages, en raison de leur indépendance, sont, à tout moment, susceptibles de subir un

<sup>48</sup> Sur Raymond Hood et l'édification du *Rockefeller Center*, cf. *ibid.*, pp. 161-234.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 107. Rem Koolhaas parle de «lobotomie» (*ibid.*, p. 101) pour désigner cette dissociation.

<sup>50</sup> C'est ce que Rem Koolhaas appellera plus tard du néologisme de «*Bigness*» (cf. *S, M, L, XL*, New York, The Monacelli Press Inc, 1995). Si le gratte-ciel est bien une totalité illusoire, puisque sa spatialité interne est une spatialité morcellée, différenciée, espacée, coupée en outre de l'espace lisse de sa surface, peut-être convient-il de dire, avec Sylviane Agacinski, qu'il participe, dans le champ architectural, à ce «moment de déconstruction» (*Volume, op. cit.*, p. 133) qui marque notre époque et que Jacques Derrida désignait comme «différance» ou «espace-ment», c'est-à-dire comme l'impossibilité pour un état de chose ou une entité, quels qu'ils soient — et un gratte-ciel est une entité urbanistique —, de se rassembler, de s'équivaloir, d'être une instance propre et de s'identifier à soi-même.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 85. Notons en passant que le fait de travailler en comité, comme c'était la plupart du temps le cas à New York, a pour effet, ainsi que le souligne Rem Koolhaas, de «retarder jusqu'au dernier moment l'énoncé de [la] définition finale» (*ibid.*, p. 191) de ce que doit être ou, plutôt, devenir un bâtiment, lequel, procédant d'une élaboration collective, laisse davantage de place à «l'incompatibilité des positions contradictoires.» (*ibid.*, p. 162). Le Corbusier déploierait qu'il n'y ait pas de direction plus ferme dans la construction des colosses de pierre et regretterait cet état de fait : «Pour l'instant, les gratte-ciel sont plus grands que les architectes.» (*Quand les cathédrales étaient blanches, op. cit.*, p. 85).

changement d'affectation, sans que la configuration d'ensemble qui les abrite en soit altérée. Le corollaire de l'«amputation» des pouvoirs du maître d'exécution de l'ouvrage que pointe du doigt Rem Koolhaas est que les gratte-ciel de New York sont doublement «illisibles», au sens de Lynch : non seulement ils forment dans leur ensemble un paysage urbain sublime, tourmenté, congestionné et composé, pour ainsi dire, de tours de Babel étroitement juxtaposées dans un désordre sans nom, mais, pris séparément, ils ne laissent pas le moins du monde deviner depuis le dehors le type de fonctions qu'ils abritent au dedans d'eux-mêmes. Si la représentation de New York est une représentation entachée d'incertitude, c'est parce que la structure prototypale de la ville et de ses bâtiments a été conçue, fantasmatiquement, c'est-à-dire plus ou moins implicitement, comme une structure vouée à l'instabilité permanente.

La seconde conséquence engendrée par la scission schizoïde dont parle Koolhaas est que le mode de vie qui est induit et sort renforcé par ce type de congestion urbaine est un mode de vie diffracté, un mode de vie résolument individualiste : chacun y suit sa trajectoire personnelle sans se soucier de la trajectoire des autres. De la même façon que chaque «géant» de pierre et de verre dressé vers le ciel est une entité solitaire et plurifonctionnelle «condensante»<sup>52</sup> en soi une série non articulée d'activités de toutes espèces, chaque acteur d'un tel univers métropolitain se sent comme investi du pouvoir de réaliser par soi-même son existence sans s'inquiéter du sort réservé à celle de ses *alter ego*. L'«*american way of life*»<sup>53</sup> n'est rien d'autre qu'une vie divisée, fragmentée, parcellarisée, une vie où la poursuite isolée de sa propre réussite et le désir de «se construire soi-même» l'emportent sur l'établissement des solidarités collectives. Les gratte-ciel ne sont-ils pas, à cet égard, les emblèmes gigantesques de cette (con)quête de soi et du triomphe qui en est le terme espéré, singulièrement du triomphe dans le domaine de la finance ? A un tissu urbain dont la trame se compose d'immeubles isolés et disparates, «collection de cités-Etats architecturales» ou «archipel de blocs»<sup>54</sup> concurrents les uns des autres dans une sorte de lutte verticale à laquelle ils semblent s'adonner pour la domination de l'île qui les accueille, correspond une société atomisée ne comptant que des «célibataires» dont aucun lien familial ou communautaire ne doit venir entraver la marche en avant. C'est d'ailleurs à des célibataires masculins que s'adressait la publicité du *Downtown Athletic Club* construit en 1931 dans le quartier de

<sup>52</sup> Il n'est pas besoin de rappeler que la «condensation» est une des opérations de l'inconscient freudien.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 89 et p. 97.

*Wall Street*. Temple dédié aux activités sportives censées régénérer l'esprit et renforcer le corps, on y trouvait tout «un appareillage technopsychique pour le remodelage des hommes», appareillage qui avait pour effet de protéger «le mâle américain contre la corrosion de l'état adulte.»<sup>55</sup> C'est dire, souligne Rem Koolhaas, que, «pour le véritable métropolitain, le célibat est le seul statut désirable.»<sup>56</sup> C'est dire aussi combien le sport, qui entretient le mythe d'un être toujours en mesure de se maintenir dans «une condition «optimale»<sup>57</sup>, d'un être qui ne pense qu'à soi et à sa propre amélioration («*self-made*»<sup>58</sup>), passe à ses yeux pour l'un des stigmates les plus visibles de la société urbaine libérale.

Quant à lui, c'est pour retrouver le sens perdu de la cohésion urbaine et de la collectivité sociale que Le Corbusier souhaite intervenir dans l'architecture «dé-construite» ou «an-archique» de Manhattan, quand bien même, nous l'avons vu, cette anarchie porterait en elle, selon ce qu'il croit, des gages d'avenir. Ce qu'il reproche au rêve new yorkais, ce n'est pas d'être un rêve (ou un cauchemar), mais d'être un «rêve chimérique; celui de la liberté individuelle»<sup>59</sup>. Le drame de l'époque moderne, singulièrement celui de la modernité citadine américaine, réside en ce que «le collectif et l'individualiste se heurtent au lieu de se combiner.»<sup>60</sup> C'est dans cette mesure qu'il veut restaurer, à New York dont il voit le désastre risquer de se propager ailleurs, l'esprit du temps des cathédrales lorsque ces dernières étaient blanches et où, dit-il, «la participation était, en tout, unanime»<sup>61</sup>, où la société faisait bloc, à la fois matériellement et spirituellement, dans la même foi en un principe suprême. L'architecture, pense-t-il, peut parvenir à la restauration de cette unanimité déchue, une unanimité réduite cette fois au culte de la seule humanité. Il importe, pour ce faire, de s'inspirer de Manhattan et de conserver l'idée de la ville verticale que ses gratte-ciel incarnent. Car il s'agit là d'un formidable «outil (...) de concentration de population»<sup>62</sup>, une population qui va s'accroissant et qui devra donc, qu'elle le veuille ou pas, apprendre à partager un territoire inextensible et à vivre en hauteur. Mais, cet outil qu'est le gratte-ciel, contrairement à la congestion qu'avalise Rem Koolhaas, devra être utilisé à des fins de «décongestionnement» de l'espace urbain (ce qui ne signifie pas qu'il faille le déconcentrer). Car tout le malaise de la civilisation des villes modernes vient de ce que cet espace, pour être dense, n'est pas traité de manière «cartésienne». Pour parvenir à organiser rationnellement

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>59</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op. cit., p. 255.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 73. Le problème est que «les gratte-ciel n'ont pas été construits sur une intention sérieuse et sage»; «Le gratte-ciel d'ici n'est pas un élément urbanistique, mais une bannière dans l'azur, une fusée de feu d'artifice, une aigrette sur la coiffure d'un nom désormais classé dans le Gotha de l'argent.» (*ibid.*, p. 58).

<sup>63</sup> Le Corbusier jugeait absurde la *Zoning Law* de 1916 qui imposait le rétrécissement des gratte-ciel de Manhattan au fur et à mesure qu'ils s'élevaient dans les airs, cela afin de ne pas priver les rues de lumière.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>65</sup> Le Corbusier était un farouche partisan de la division du travail. Il avait été marqué, durant son voyage aux U.S.A., par la visite des usines Ford où se pratiquait la parcellarisation des tâches (cf. *ibid.*, p. 219).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 101. «Soleil, espace et arbres, je les ai reconnus comme les matériaux fondamentaux de l'urbanisme» (*ibid.*).

<sup>67</sup> Cf. *ibid.*, pp. 206-207. Ces étudiants sportifs forment, selon Le Corbusier, de «grandes tribus» qui «expriment assez bien un type de vie idéale» (*ibid.*, pp. 207-208). On le constate, l'enthousiasme que Le Corbusier nourrissait pour l'activité sportive, ferment, d'après lui, du lien social, est loin de résonner avec la stigmatisation de cette même activité chez Rem Koolhaas qui y voit plutôt l'indice d'une perte de socialisation au profit d'un repliement sur soi.

un espace qui doit rester condensé, quatre dispositions s'imposent, selon Le Corbusier : 1) augmenter le volume des gratte-ciel et, donc, la concentration urbaine<sup>63</sup>; 2) les rendre monofonctionnels et les répartir en fonction de leur destination spécifique (anticipation de la loi de «zonage» préconisée dans *La Charte d'Athènes* de 1941); 3) créer des intervalles beaucoup plus vastes les séparant les uns des autres afin d'irriguer d'air et de lumière le tissu urbain; 4) répandre entre eux un tapis vert : «La verdure, et l'espace surtout, de Park Central devraient être sur tout Manhattan»<sup>64</sup>. Autant de mesures qui devraient permettre aux hommes, après les heures de travail où ils sont séparés<sup>65</sup>, de se détendre et de s'épanouir collectivement au pied des gratte-ciel et ne pas vivre, ainsi que Le Corbusier le recommandait, «dans l'artifice seul de [leurs] (...) propres créations»<sup>66</sup>, artifice que, pour sa part, Rem Koolhaas acceptait, on l'a vu, comme le destin inexorable des cités des temps à venir.

On s'aperçoit donc que, pour Le Corbusier, c'est dans la nature retrouvée que les êtres humains se retrouveront et surmonteront leurs divisions. Raison pour laquelle la technologie architecturale avancée que l'on trouve mise en œuvre à Manhattan doit être déléguée au service de sa préservation et non pas au service d'un monde artificiel qui s'en détache, ainsi que le suggère Rem Koolhaas dans une exaltation désinvolte du *skyline* new yorkais. Le lien social, comme chez Rousseau, est, chez Le Corbusier, un lien naturel, lien que la ville moderne dont le prototype éclaté s'actualise à New York risque, par une sorte de nihilisme qui lui est inhérent, de dissoudre. Que le milieu urbain doive rester en prise avec le milieu naturel, Le Corbusier en acquiert aussi la certitude aux Etats-Unis. Le modèle de société qu'il préconise, à la fois citadin et rural, il le découvre sur les campus verdoyants des universités et des collèges américains. Là, il a observé des jeunes gens tisser des liens d'amitié sur de vastes pelouses inondées de soleil. Il les a vu apprendre à se connaître et faire la découverte, notamment par la pratique du sport en plein air, pratique à laquelle il tenait tant et dans laquelle il voyait l'un des ingrédients de la cohésion sociale, de la fraternité<sup>67</sup>. C'est ce terreau que l'urbanité de demain doit cultiver et dans lequel elle doit s'enraciner, sous peine de quoi, prophétise Le Corbusier, elle ne pourra pas manquer de déroger à sa vocation première, celle de créer, de maintenir et de promouvoir l'unité du vivre ensemble.

Deux versions de l'événementialité en architecture, deux manières de faire l'épreuve d'une certaine «libido constructrice» ont été ici mises en parallèle l'une avec l'autre. La première d'entre elles, celle de Rem Koolhaas, est une version dadaïste ou surréaliste du geste architectural, une version où les «associations libres», pour continuer à parler comme Freud, ont la part belle et dans laquelle la ville, loin d'être le fruit de l'intention planificatrice d'un sujet, individuel ou collectif, loin d'être circonscriptible et réductible à un tout homogène et stable, ressemble à un collage de Max Ernst ou au *Merzbau* de Kurt Schwitters : «the (...) City is a *Merzcity*»<sup>68</sup> Cette version engage une pratique de l'architecture faisant acte de l'abandon des villes à leur devenir conjectural, lesquelles ne sont plus, conformément à la structure des gratte-ciel qui en annoncent le destin, que des «montages», des «hybridations», des systèmes de «relations entre des parties indépendantes»<sup>69</sup>, des «multiplicités» aux éléments hétérogènes, comme l'aurait dit Deleuze avec la pensée duquel Koolhaas se sent des affinités<sup>70</sup>. Le régime iconique qui y prévaut est un régime où l'image de la cité se fragmente et rend impossible la perception d'un prototype urbain unifié, tant sur le plan social que spatial. Il resterait bien sûr à se demander si cette manière de gérer (ou, plutôt, de ne pas gérer) l'espace urbain et l'iconicité qui lui fait escorte n'équivalent pas à une émancipation dangereuse à l'égard de toute valeur éthique et de toute contrainte esthétique dont la ville, en tant qu'œuvre, mais aussi en tant que lieu de vie, paraît difficilement pouvoir se passer ? Dans un article qu'il vaudrait la peine de parcourir intégralement, Daniel Payot s'interrogeait à cet égard avec lucidité : «L'utilisation abusive du terme de «déconstruction» à propos de l'urbain est à la fois une trop grande facilité et une sorte d'irresponsabilité : il se pourrait, notait-il, qu'un «déconstructionnisme» généralisé et *non critique*, en croyant combattre avec radicalité les effets répressifs des formes et des figures totalisantes et unifiantes, produise lui-même des effets aggravants, s'il contribue à priver les désirs de tout moyen d'expression, de tout langage articulé.»<sup>71</sup>

L'autre version, celle que défend Le Corbusier, est une version cubiste ou néo-plastique, mondrianesque de la ville. Si elle commence par reconnaître le désordre prometteur de la force inconsciente sans laquelle rien de grand ne se fait dans l'univers de la création urbaine, c'est, à terme, pour la contenir et faire de la ville, non ce lieu

<sup>68</sup> Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, *op. cit.*, «The Generic City», dernier chapitre, p. 1261.

<sup>69</sup> Rem Koolhaas, *Junkspace*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>70</sup> Gabriele Mastrigli consacre une note à cette proximité entre l'architecte et le philosophe. Cf. Préface à *Junkspace*, *op. cit.*, p. 22, note 1.

<sup>71</sup> Daniel Payot, «L'espace, partage du sens», dans *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 80.

<sup>72</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op. cit., p. 287.

improbable décrit par Rem Koolhaas où la communauté et la spatialité urbaines se disloquent, mais, à l'inverse, l'endroit de la reconquête de cette communauté et de cette spatialité menacées actuellement de fragmentation. Pour la mettre en œuvre, il faut une «autorité», celle du «père de famille»<sup>72</sup> dont le rôle est semblable à celui que devrait toujours exercer l'architecte, à ce qu'en pense Le Corbusier : diriger. Ce qui ne devrait pas nous empêcher, ici aussi, de nous interroger sur le point de savoir si, dans la vision «militaire» de la composition architecturale qui est celle de l'architecte suisse, la restauration du collectif ne se paie pas au prix d'une uniformisation rigide des comportements, étant donné les contraintes, quasiment concentrationnaires, qu'il fait peser sur l'organisation spatiale et sociale de la cité idéale telle qu'il en entrevoit la réalisation potentielle à Manhattan ?