



HAL
open science

Esthétiques de l'Utopie : l'architecture inquiétée par l'art contemporain

Matthieu Founeau

► **To cite this version:**

Matthieu Founeau. Esthétiques de l'Utopie : l'architecture inquiétée par l'art contemporain. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2019. Français. NNT : 2019MON30077 . tel-02946933

HAL Id: tel-02946933

<https://theses.hal.science/tel-02946933>

Submitted on 23 Sep 2020

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Paul Valéry – Montpellier III

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche **CRISES** et **LIFAM**

Spécialité : **Architecture**

Présentée par **Matthieu FOUNEAU**

**ESTHÉTIQUES DE L'UTOPIE :
L'ARCHITECTURE INQUIÉTÉE PAR
L'ART CONTEMPORAIN**

Soutenue le 3 décembre 2019 devant le jury composé de

Madame Frédérique VILLEMUR
Professeure HDR
École Nationale Supérieure
d'Architecture – Montpellier

Directrice thèse

Madame Isabelle ALZIEU
Professeure
Université Toulouse II – Jean Jaurès

Rapporteure

Monsieur Bruno QUEYSANNE
Professeur émérite
Ecole Nationale Supérieure
d'Architecture – Grenoble

Rapporteur

Monsieur Bernard SALIGNON
Professeur émérite
Université Montpellier III – Paul Valéry

Président jury



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Paul Valéry
Montpellier III

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche CRISES et LIFAM

Spécialité : Architecture

Présentée par Matthieu FOUNEAU

LIFAM

Laboratoire Innovation
Formes Architectures
Milieux

ENSA

École nationale
supérieure d'architecture
Montpellier | La Réunion



crises
EA 4424



ESTHÉTIQUES DE L'UTOPIE : L'ARCHITECTURE INQUIÉTÉE PAR L'ART CONTEMPORAIN

Soutenue le mardi 3 décembre 2019 devant le jury composé de :

Madame Frédérique VILLEMUR Professeure HDR École Nationale Supérieure d'Architecture - Montpellier	Directrice de thèse
Madame Isabelle ALZIEU Professeure Université Toulouse II – Jean Jaurès	Rapporteure
Monsieur Bruno QUEYSANNE Professeur émérite Ecole Nationale Supérieure d'Architecture - Grenoble	Rapporteur
Monsieur Bernard SALIGNON Professeur émérite Université Montpellier III – Paul Valéry	Président du jury

Remerciements

Mes premiers remerciements vont vers Monsieur Bernard Salignon et Madame Frédérique Malaval qui ont su, dès la Licence en Arts Plastiques, initier un attrait pour l'esthétique tout en m'apprenant à décloisonner les savoirs et les disciplines. Je les remercie, ainsi que Madame Isabelle Alzieu et Monsieur Bruno Queysanne, d'avoir accepté de faire partie du jury pour la soutenance de cette thèse.

Je tenais ensuite à adresser d'immenses remerciements à mes collègues, mes copains, mes amis et surtout ma famille, Papa et Elise, qui m'ont supporté (dans tous les sens du terme) tout au long de ce travail. Merci à eux pour leur patience, leur soutien mais aussi pour leurs chaleureux et festifs encouragements.

Merci tout particulièrement à Maman pour sa relecture attentive et investie, mais aussi à Alice qui a relu, dicté et vécu avec moi, au quotidien, la rédaction de ce long projet.

Enfin, mon plus grand respect ainsi que toute ma gratitude vont vers Madame Frédérique Villemur qui a accepté, malgré ma démarche peu académique, de diriger et suivre cette recherche pendant cinq ans. Qu'elle soit ici remerciée pour sa disponibilité, son sens du partage et de la transmission, son écoute et aussi pour sa confiance et son investissement.

À Baptiste, Noé & Mathilde ...

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	13
CHAPITRE I : VOYAGE VERS L'UTOPIE	29
1 - D'UNE RUPTURE, LA POSSIBILITE D'UN DEPART	32
1-1 La rupture comme condition première de la création	34
1-1-1 Coupure, entaille, césure	35
1-1-2 L'architecture comme accueil d'un espace en rupture.....	43
1-1-3 La critique : une métaphore foudroyante et primitive de la rupture	52
1-2 Un voyage utopique conjuguant la mer, le naufrage et la perte des repères	78
1-2-1 La mer, un tissu utopique en latence	82
1-2-2 La figure du naufrage comme une perte initiale.....	92
1-2-3 L'œuvre en tant que rupture au réel, une possibilité de l'utopie	104
2 - D'UNE RUPTURE, UN NOUVEL ESPACE-TEMPS	112
2-1 Une œuvre, pour de nouvelles conditions face au réel	114
2-1-1 L'œuvre s'accomplit dans un renouvellement inédit des conditions spatio-temporelles	119
2-1-2 Dans un appel de l'ouvert, l'œuvre tient – se tient	135
2-1-3 Rythme, souffle et battement.....	138
2-2 En chemin, une injonction à marcher	152
2-2-1 D'un désir premier d'avancer et de bouger, il faut se mettre en route.....	152
2-2-2 Le chemin en tant que direction où fond et forme se confondent.....	155
2-2-3 Marcher.....	157
2-2-4 Un fleuve, un livre : tout coule.....	166

CHAPITRE II : AUX PORTES DE L'UTOPIE.....	175
1 - AU SEUIL DE L'UTOPIE : LIMITES, ARTICULATIONS ET FRANCHISSEMENTS.....	178
1-1 La limite, la frontière entre fermeture et ouverture	180
1-1-1 La Cité du Soleil et la Nouvelle Atlantide, deux exemples de la Renaissance où la limite cloisonne et clôture	189
1-1-2 L'ouverture poétique d'un monde conjuguée au présent	198
1-2 Le seuil ou la figure d'une transition poétique et rythmée qui reconsidère l'espace	211
1-2-1 Le seuil en tant qu'espace poétique et rythmé.....	217
1-2-2 Un espace transitionnel qui désoriente	223
1-2-3 Regards uchroniques du seuil	228
1-2-4 Le miroir comme une allégorie du seuil artistique et utopique.....	233
1-3 La porte vers utopie : une injonction au franchissement.....	239
1-3-1 Un espace ambigu où se conjuguent fermeture et ouverture.....	240
1-3-2 De la nécessité d'un franchissement.....	248
1-3-3 La porte comme une œuvre d'art : sa propre entrée, sa propre ouverture	255
2 - LA CARTE : UN SUPPORT POIETIQUE, UTOPIQUE ET ARTISTIQUE	262
2-1 Projeter un lieu comme motif utopique et artistique.....	265
2-1-1 Un stade initial de création où l'imaginaire fait l'expérience de l'ouverture.....	266
2-1-2 La carte comme l'expérience esthétique du territoire	267
2-1-3 La carte : un sujet et un support artistiques qui se parcourent	275
2-2 De la carte physique à la carte heuristique	282
2-2-1 Cartographier l'espace du monde : un échec ?.....	283
2-2-2 Se perdre dans l'espace afin de mieux s'y retrouver	286
2-2-3 La carte heuristique, figure d'un processus ouvert et non exhaustif de réflexion.....	295
2-3 Se perdre en utopie : un jeu d'enfant ?	305
2-3-1 Les labyrinthes à sens unique	306
2-3-2 Les labyrinthes multidirectionnels, d'une perte inquiétante à la mise en place d'une méthode heuristique.....	312
2-3-3 Jeux d'espaces et jeux de mots	326

CHAPITRE III : LA CITE IDEALE : FORMES ET EDIFICATIONS.....	343
1 - LA CITE IDEALE	346
1-1 La Cité idéale ou un projet de collectivité humaniste ambitieux de la Renaissance qui résonne au contemporain	354
1-1-1 La cité utopique de Thomas More, l'origine d'une ville communautaire, égalitaire et organisée sous couvert d'Humanisme	355
1-1-2 L'abbaye de Thélème : une enclave au réel ou le paroxysme d'une société élitiste	377
1-1-3 L'étrange cité des Kabakov : une autre cité qui inquiète le contemporain	398
1-2 De la « cité-modèle » vers un modèle unique de la cité	416
1-2-1 Du Phalanstère au Familistère, les micro-cités de Fourier et Godin	417
1-2-2 La cité hygiéniste : une ville (trop) propre ?.....	421
1-2-3 La cité de l'ordre géométrique : une tentative de faire architecture parfaite.....	428
1-2-4 Les femmes dans la cité utopique, une inquiétante réalité	451
1-3 Au-delà de ses échecs, que nous apprend aujourd'hui la cité idéale.....	469
1-3-1 L'architecture organique : une ville par le corps, pour le corps.....	471
1-3-2 La rue vue par le prisme de l'utopie : articulation, rythme et rencontre poétique	479
1-3-3 Le mur de la cité, une articulation entre limites et supports aux confins du politique, de l'éthique et de l'artistique.....	491
1-3-4 La place du village, entre <i>khôra</i> et <i>kairos</i>	508
2 - STATURES : QUAND L'UTOPIE SE DRESSE ET S'AFFIRME	522
2-1 La colonne, entre solidité et fragilité : un entre-deux équilibré	528
2-1-1 La stature de la colonne : jeux de rythmes entre horizontalité et verticalité	532
2-1-2 Ce qui persiste de la colonne, témoignage solide de la fragilité	540
2-2 L'arbre qui se dresse dans l'étonnement pour impliquer l'habiter utopique	551
2-2-1 De l'arbre à l'art, un perpétuel étonnement.....	555
2-2-2 Planter un arbre pour habiter utopiquement l'espace et le temps	560
2-3 La tour : ériger entre folie et démesure pour une ouverture du langage.....	570
2-3-1 La tour comme acte allégorique du construire	572
2-3-2 La tour de Babel : un lieu utopique qui assemble les humains autour de l'Homme.....	577
2-3-3 La tour et la bibliothèque, accueillir le livre et accepter l'infini	591
2-4 La Pyramide conjuguée au contemporain	605
2-4-1 Erigée pour la mort, habitée pour la vie	606
2-4-2 La Pyramide du Louvre : inquiéter l'infini et architecturer le contemporain.....	613

CHAPITRE IV : L'ÎLE ET LA CABANE : QUAND LE CORPS HABITE L'UTOPIE.....	625
1 - L'ÎLE : UN ESPACE IDEAL DE L'UTOPIE ?.....	629
1-1 L'île parfaite et luxuriante entre terre et mer.....	632
1-1-1 La plage : une métaphore de Robinson entre rupture et continuité	633
1-1-2 Une rupture temporelle et spatiale pour écrire l'île	637
1-1-3 L'Atlantide, une île idéale entre raison et déraison	640
1-2 La Forêt utopique ou le labyrinthe d'un mystère	644
1-3 L'île entre rupture excessive et dérives inquiétantes de l'espace.....	654
1-3-1 L'île en fermeture, un espace totalisé en lieu	655
1-3-2 Les dérives des îles artificielles.....	658
2 - LA MAISON, LA CABANE ET LE NOMADISME : TROIS FACONS D'HABITER POETIQUEMENT L'UTOPIE	666
2-1 La Maison, une expérience articulant utopiquement dedans et dehors au profit d'un espace introspectif du contemporain	669
2-1-1 La maison utopique : abriter et habiter l'entre-deux.....	672
2-1-2 La maison : entre prison domestique des femmes et espace d'émancipation artistique	679
2-1-3 La chambre, une expérience de l'intériorité et un voyage autour de ma maison	692
2-1-4 La maison de Thoreau, éthique à la nature : habiter humblement le monde	699
2-2 La cabane et le refuge	710
2-2-1 Construire une cabane : un jeu d'enfant ?.....	712
2-2-2 La cabane de Robinson, créer pour survivre	717
2-2-3 La cabane du penseur	727
2-3 Le voyageur nomade : une expérience entre intériorité et extériorité	737
2-3-1 Etre nulle part et partout chez soi	739
2-3-2 Habiter utopiquement son corps	748
2-3-3 L'utopie du voyage à l'épreuve de l'altérité.....	762
Conclusion	785
Bibliographie.....	801
Index des noms propres	815
Table des illustrations.....	821

*« La surface de la terre est molle
et impressionnable au pied de l'homme ;
tel en est-il des chemins que parcourt l'esprit »*

Henri David Thoreau

*« Mais il faut des fentes au rocher
Des sillons à la terre.
Où serait l'hospitalité, sinon,
Le séjour ? »*

Friedrich Hölderlin

Introduction

Ce travail vise à questionner la notion d'utopie à travers le prisme tant de l'esthétique que de l'architecture et de l'art contemporain mis en dialogue. Mais, comment introduire un travail de recherche qui repose principalement sur une notion – l'utopie - qui, par essence, ne possède ni début ni fin pour la simple et bonne raison que son étymologie ne la place nulle part ? C'est bien à cela que nous convoque l'utopie : à la recherche d'une forme, d'un lieu ou encore d'une temporalité qui nous échappent au fur et à mesure que l'on s'en approche. Pour autant, il ne s'agira pas ici d'effectuer un travail perdu d'avance, vain, mais plutôt la tentative presque impossible et indicible de qualifier l'utopie dans ce qu'elle est tout autant que ce qu'elle n'est pas. Loin d'offrir une thèse aux propos dualistes, nous tenterons d'approcher l'utopie par le prisme de disciplines qui la tutoient, la conjuguent, l'embrassent, dans un dialogue incessant où les réponses sont aussi questionnements et relances. Le long de nos interrogations, il s'agira alors de comprendre l'utopie non pas comme une unité ou une dualité, mais par la pluralité de sens qui en empêche la définition. Ainsi que l'énonce Cioran : « Nulle trace de dualisme : l'utopie est d'essence antimanichéenne¹ ». En effet, à travers cette richesse sémantique que convoque et entraîne l'utopie, c'est à une démarche ouverte et non partisane, bien que souvent subjective, que nous tenterons de laisser place au profit d'une recherche protéiforme et interdisciplinaire. Dans cet ailleurs de nulle part qu'est essentiellement l'utopie, sorte d'excentricité, nous dirigerons notre propos à travers les chemins qu'elle déploie et déplie. Loin de nous alors l'idée de donner des solutions de lectures et de compréhensions mais plutôt le désir d'une approche personnelle où les arts se questionnent et se répondent en rythme et en puissance. C'est selon cette démarche aussi, du moins nous le pensons, qu'il faut entreprendre la lecture de l'*Utopie* de Thomas More, écrite en 1516, qui crée le terme tout autant qu'un genre à part entière, héritier d'une immense tradition utopique et charnière dans le débat d'idées. Lecteur critique et spécialiste de More, Miguel Abensour précise :

¹ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 110.

L'Utopie de Th. More, comme une grande partie de la production utopique ne peut se lire *que cum grano salis*, en une posture telle que le lecteur accepte de faire accueil au texte dans toute son ambiguïté, se soumettre à l'épreuve maïeutique de la percée utopique. C'est dire qu'il ne s'agit pas de décrypter la ruse pour obtenir au-delà de la fabulation utopique une ou des solutions univoques, de démasquer le ou les pièges pour enfermer aussitôt le texte dans des limites d'autant plus contraignantes qu'elles se pareraient des certitudes de l'interprétation²

C'est justement loin de ces certitudes univoques que l'utopie nous entraîne dans une lecture et une compréhension le long de chemins qui bifurquent, qui s'égarer et s'entremêlent dans un débat constant marqué par les aspects multiples de l'utopie. Avec cette caractéristique s'annule la possibilité d'une finalité, l'utopie ne donne aucune grille de lecture et laisse justement, dans son fonctionnement spécifique, la porte ouverte aux interprétations et aux représentations. Ainsi, l'utopie, souvent considérée par abus de langage comme une solution trop idéale qu'elle en devient irréalisable et insurmontable, doit plutôt être perçue comme une piste initiale, aperturale. Il appartient à chacun de se saisir du premier fil tendu par l'utopie pour entisser l'approche et en investir le contenu qui se donne sans exhaustivité aucune. C'est selon nous, en ce sens, que More prête aux Utopiens une capacité remarquable à inventer, à créer, à voir au-delà des attentes et des apparences et dès lors, la possibilité de poursuivre la démarche utopique dans un dialogue perpétuellement renouvelé et remotivé. Dans cette réinvention permanente qu'induit l'utopie, il s'agit pour nous de se saisir du sujet loin des stéréotypes et des solutions prédisposées au profit d'un travail de recherche mêlant les disciplines à une digression intime qui fonde la possibilité d'une lecture critique. Miguel Abensour propose dans la lecture de l'utopie d'entreprendre une démarche métaphorisée par l'oblique, une sorte de chemin de traverse qui dévie du parcours entendu et attendu au profit d'une dynamique aperturale et subjective. Ainsi pour lui, « la pratique de la voie oblique infirme, ruine, l'idée même de solution³ ». C'est en cela que réside le départ de notre thèse, à savoir l'entreprise d'un cheminement oblique, afin de s'écarter des solutions prédisposées et des approches vaines ou idéologiques. Nous nous placerons dans la position du lecteur averti par Abensour qui tentera, à travers l'espace déployé par l'utopie, d'en percevoir l'aspect subjectif et créateur. Il faut ainsi entreprendre la lecture de *l'Utopie*,

² Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka, 2009, p. 53-54.

³ *Ibidem*, p. 59.

« comme si le projet de Th. More n'était pas tant, ainsi que semble l'indiquer le titre, d'apporter une réponse quant à "la meilleure forme de gouvernement" que d'inviter les lecteurs à rechercher par eux-mêmes – d'où l'importance du dialogue – ce que pourrait devenir une humanité vivant au sein des cités sagement réglées⁴ ». C'est aussi ce dialogue que nous tenterons de tisser entre certaines disciplines qui révèlent la coloration de notre thèse qui implique, comme son intitulé l'indique : l'esthétique, l'architecture et l'art contemporain.

C'est en effet, nous l'avons dit, une approche protéiforme que nous décidons d'entreprendre afin d'offrir un cheminement où s'affirment et se répondent les porosités entre disciplines. Cette démarche de la pensée, que nous faisons nôtre, est aussi celle impliquée par l'utopie qui s'insinue, nous le verrons, dans une variété immense de champs qui se conjuguent et s'interpénètrent. Disons autrement que si l'utopie est le sujet de notre recherche, elle en est aussi le mode de fonctionnement ouvert, réflexif et interprétatif. Dans cette quête du dialogue, nous nous plaçons dans une visée platonicienne qui propose, dans le *Sophiste*, qu'il « n'y a pas de moyen plus radical d'abolir toute espèce de discours que d'isoler chaque chose de tout le reste ; car c'est par l'entrelacement réciproque des formes que le discours nous est né⁵ ». Ainsi, tout au long de nos chapitres, il s'agira de questionner l'utopie par le biais de connexions, de liens et de réseaux entre les arts et la philosophie. Dans ce dialogue des formes et des apports, l'utopie demeurera la ligne directrice et fondatrice de nos études de cas où les œuvres d'art sauront prendre la place de choix qui leur est réservée. Ainsi, s'il est impossible de définir l'utopie comme une entité unique et absolue, notre désir est d'en décliner les instances et les enjeux afin d'en approcher les rythmes et les tensions. Dans ce décloisonnement de la pensée, le but n'est pas de désordonner le propos mais de lui octroyer davantage d'efficacité et de sens dans une dynamique esthétique et poétique. Nous poursuivrons ainsi les cheminements et les parcours que met devant nous l'utopie en tant que projet labyrinthique et insaisissable. A travers ces liens et ces capillarités, les sujets utopiques s'affirment dans une reliance qui noue, imbrique et délie les apports scientifiques et artistiques dans un dialogue qui connecte

⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵ Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, trad. E. Chambry, Paris, Garnier-Frères, 1969, p. 127.

le monde et son altérité, l'ici et l'ailleurs, le lieu et le nulle part. Henri Maldiney nous avertit en ce sens que, « la classification est une maladie mortelle : en empêchant le dialogue, elle stérilise toutes nos rencontres, elle tue l'homme entre nous et l'autre⁶ ». Eloignée de cet écueil qui rompt le lien du parcours utopique, la rencontre des œuvres et des textes littéraires, poétiques et philosophiques n'aura pour but que de déployer la réflexion le long d'un chemin que nous nous donnons à parcourir. Un chemin qui s'annonce parfois fluide et limpide mais qui n'exclut pas pour autant les écueils et les achoppements qui font aussi, nous le pensons foncièrement, partie du processus utopique. Walter Benjamin écrit que, « l'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur blocage⁷ », nous faisons nôtre cette citation qui, loin d'être une simplification de la réflexion, est une profonde remise en cause que l'utopie nous amènera souvent à penser dans le labyrinthe complexe des savoirs.

Questionnant la pluralité des connaissances, l'utopie relève d'une variété incommensurable que nous aborderons en partie tout en conservant comme préoccupations spécifiques les arts et l'architecture qui guident notre thèse pour une conception des esthétiques de l'utopie. Nous essaierons alors de comprendre pourquoi et en quoi l'utopie implique dans ses formes et dans son indéfinition essentielle l'architecture comme réflexion et comme acte de réalisation. Quels sont les liens, archaïques et contemporains, qu'entretiennent l'utopie et l'architecture en tant qu'agencement d'espaces et de temporalités ? Suite à cela, nous nous demanderons en quoi les arts plastiques accordés au contemporain ont quelque chose à nous révéler et à nous montrer de l'architecture utopique et de notre société. Dans ce faisceau de questionnements tendus, nous nous demanderons quel est le sens profond de cette recherche interdisciplinaire visant à investir le "nulle part" induit par l'utopie. Puis, dans une préoccupation actuelle, nous tenterons de voir quelle est encore la place accordée à l'utopie dans la contemporanéité de l'architecture et des arts. Enfin, et tout au long de cette recherche, nous essaierons de comprendre si, et comment, l'utopie est capable de nous offrir son regard critique et poétique pour observer le monde actuel. Pour tenter d'entreprendre ces pistes de questionnement, nous nous donnons comme

⁶ Henri Maldiney, *In media vita*, suivi de, *La dernière porte*, Paris, éditions du Cerf, 2013, p. 58.

⁷ Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 441.

approche celle d'une promenade, d'un cheminement critique et poétique à la rencontre de notions, d'entités, de paysages, d'éléments, de carrefours ou encore de visages que l'utopie dans ses lectures place sur notre route. Dans cette balade tantôt légère, tantôt plus troublante - telle est l'utopie, nous effectuerons un ensemble de choix, de prises de direction, de pistes qui relèvent d'une subjectivité qui nous semble nécessaire et affirmée. Le travail proposé ne relève pas d'une objectivité neutre mais d'un investissement intime et personnel qui s'affirme dans une position critique revendiquée. Nietzsche qui, entre autre, nous accompagnera par sa pensée tout au long de cette balade poétique, nous dit qu'en « vue de la connaissance, il faut savoir utiliser ce courant intérieur qui nous porte vers une chose, et à son tour celui qui, après un temps, nous en éloigne⁸ ». C'est dans cette optique que nous envisageons cette thèse sur les chemins de l'utopie comme la mise en rapport de certaines lectures parmi une sélection de sources. Dans l'impossible exhaustivité qu'impulse l'utopie consiste pour nous le questionnement de certaines voies plutôt que d'autres à travers une lecture critique portant une interprétation scientifique et subjective assumant d'où nous parlons. Il s'agit de comprendre ces voies comme autant de méthodes, de parcours et d'accès vers notre sujet. A la suite des recherches effectuées pour ce travail, il faut alors exposer un enchaînement de choix, de références, d'œuvres et d'auteurs qui découlent d'une compréhension progressive du sujet qui se dévoile peu à peu et nous échappe parfois. Dans le labyrinthe que déploie l'utopie, nous prendrons des destinations tantôt incontournables, tantôt inattendues afin de répondre en métaphore aux aléas permis par l'utopie elle-même. Le choix des artistes et des auteurs qui nous accompagnent de manière plus ou moins récurrente le long de ce cheminement, détermine un système de réflexion sans a priori, sans attente mais qui résulte d'un parti pris poétique et constitutif du travail de recherche. Dans le nulle part qu'induit l'utopie, il s'agit de trouver une place, sa place, à partir de laquelle déployer le fil de la réflexion dans un geste de transmission et de partage. Michel de Certeau explicite très bien cette logique subjective lorsqu'il affirme que, « de toute façon, du lieu où nous sommes, nous ne pouvons surmonter la différence qui nous sépare de l'expérience propre à la majorité des gens. Nous osons et nous devons en parler, mais du lieu particulier que nous habitons et qui nous détermine dans la société⁹ ». En cela

⁸ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A.-M. Desrousseaux et H. Albert, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 318.

⁹ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, éditions du Seuil, 1993, p. 199.

commencent d'ores et déjà à se justifier tout autant le caractère subjectif de ce travail que le choix de l'art et de l'architecture comme sujets nodaux et directeurs. L'utopie nous incite à prendre place, à agencer un espace à partir duquel parler et écrire dans un insaisissable et un impénétrable nulle part. Dans l'infini de l'écriture et de l'approche utopique, cette dernière nous impose la nécessité de limiter scientifiquement notre propos tout autant que le besoin d'en stipuler les contours et les limites. Ainsi Michel de Certeau rajoute que, « toute scientifique qu'elle soit, une analyse reste une pratique localisée et ne produit qu'un discours régional. Elle accède donc au sérieux dans la mesure où elle explicite ses limites, en articulant son champ propre sur d'autres, irréductible¹⁰ ». Dès lors, notre analyse qui demeure une expérimentation empirique et personnelle de l'utopie apparaît comme un parcours affirmé d'espaces où la pensée s'agence et se déplace.

Avant d'entamer ce cheminement à la rencontre de concepts utopiques et esthétiques, il convient d'articuler et de placer dans leur contexte certaines notions qui jalonnent le parcours de manière récurrente et directrice. La première approche que nous voudrions éclaircir est le choix comme support d'analyse de l'architecture en tant qu'étude conjointe du temps et de l'espace qui s'inscrivent alors dans un agencement inédit, créatif et poétique. Sans certitude, loin d'être un système figé et codifié, cette rencontre de l'espace utopique relève d'une expérimentation qui est celle de l'habiter en tant que domaine vers lequel la nécessité fait tendre. L'architecture est alors perçue dans son indéfinition radicale comme une quête vers un ailleurs en latence, en attente, et comme le propose Perec dans son étude originale de l'espace, il faut comprendre que, « l'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête¹¹ ». Ce terme de conquête relève le cheminement de notre travail qui est guidé par un voyage incertain, un parcours ouvert et tolérant vers l'ailleurs, le nulle part qu'implique l'utopie. Sur cette route que nous entreprenons, l'architecture est tout autant une visée qu'un mode de conduite, une manière d'appréhender l'espace qui devient tout autant celui de la construction physique que du fonctionnement de la réflexion. Dans sa perception et son existence, l'espace de l'architecture advient comme un guide qui ouvre sur la construction d'une pensée, d'un cheminement philosophique et poétique. C'est cette

¹⁰ *Ibidem*, p. 194.

¹¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 179.

conception que nous partageons avec Rudolf Arnheim qui nous prévient que, « puisque toute pensée humaine doit passer par le médium de l'espace perceptuel, l'architecture, lorsqu'elle invente ou construit des formes, constitue, en pleine conscience ou non, la concrétisation d'une pensée¹² ». Disons autrement que l'architecture est pour nous tout autant le médium que l'outil et la réalisation de notre propos qui s'inquiète à travers ses formes et ses visées. Il s'agit alors de mettre en relation l'homme et l'architecture au sein de ce fonctionnement parallèle où les formes se forment dans une réflexion intime tout autant que dans un rapport corporel qui initie la dimension et la relativité. En tant que sujet pensant et habitant, l'humain se donne dans une mesure qui ouvre à la conception tout autant qu'à la construction. C'est dans ce lien privilégié que nous pensons placer notre questionnement sur l'architecture utopique en tant qu'espace marqué par l'humain - concepteur, penseur et constructeur. Heidegger nous permet d'ajouter à cette vision la place existentielle de l'humain en tant qu'être terrestre soutenu par un sol solide et accueilli par un ciel qui fonde son rapport au monde en tant qu'espace d'existence que l'architecture ambitionne, rejoue et montre. Le philosophe nous dit alors que, « l'homme habite en mesurant d'un bout à l'autre le "sur cette terre" et le "sous le ciel". Ce "sur" et ce "sous" sont solidaires l'un de l'autre. Leur compénétration est cette mesure diamétrale que l'homme parcourt chaque fois qu'il est (*ist*) en tant que terrestre¹³ ». Au centre des tensions, l'homme se tient debout, entre terre et ciel qui s'affirment en dialogue, un dialogue dont l'architecture rejoue sans cesse le sens et l'existence dans un questionnement du temps et de l'espace. L'architecture devient en effet un rapport à l'harmonie qui tient ensemble et articule les tensions pour mettre en stature la possibilité d'abriter, d'accueillir, d'habiter. Cette harmonisation, entendue ici sous le prisme de la multitude donnée par l'utopie, nous permet d'initier un cheminement non pas mécanique mais ouvert et mobile qui est celui de l'acceptation et de la compréhension plutôt que systématisation : « Contrairement à la combinaison mécanique qui ne tolère pas une pièce défectueuse, la construction assimile, incorpore, répare, réhabilite. On misera donc plus sur l'harmonie de la variété que sur l'homogénéité et une cohérence absolue qui est une présomption non qualitative pour

¹² Rudolf Arnheim cité par Mickaël Labbé in, *Philosophie de l'architecture: formes, fonctions et significations*, Paris, librairie Philosophique J. Vrin, 2017, p. 268.

¹³ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 238.

l'élément destiné à une seule fonction¹⁴ ». A cela nous ajoutons la notion de jeu d'espace qui est essentielle en utopie tout autant qu'en architecture car elle accepte cette part empirique, expérimentale qui renoue avec l'architecture en tant qu'habitabilité humaine et éthique. Il s'agit de comprendre l'espace d'erreur, d'inexactitude physique, où les pièces du puzzle utopique jouent, se dilatent, s'écartent et coïncident plus ou moins. C'est ainsi que l'architecture utopique apparaît comme un sujet esthétique et philosophique qui se donne dans un jeu d'espaces où ces derniers questionnent et inquiètent l'utopie loin des attentes et des stéréotypes. Dans ce système d'harmonisation intervient, à l'instar de l'architecture, la notion de projet en tant que philosophie mobile et imprévisible qui initie le cheminement tout autant que son déroulement. L'architecture devient alors une concrétisation de ce projet qui s'inscrit dans le contemporain tout autant que dans la possibilité d'une transmission sans cesse renouvelée, sans cesse remise en question. Telle est selon nous la démarche utopique qui questionne nécessairement tout autant les arts plastiques que l'architecture dans cette quête de la forme qui se donne en équilibre et en harmonie. Pour autant, il ne s'agit pas de comprendre en cela un système figé et pérenne mais un rythme mouvant et dynamique, un projet actif et mobile : « L'harmonie, comme le projet, rejette le temps au dehors ; son principe est la répétition par laquelle tout possible s'éternise. L'idéal est l'architecture, ou la sculpture, immobilisant l'harmonie, garantissant la durée de motifs dont l'essence est l'annulation du temps. La répétition, l'investissement tranquille du temps par un thème renouvelé, l'art l'a d'ailleurs emprunté au projet¹⁵ ». Dans cette harmonie complexe que propose l'utopie, espace et temps sont perpétuellement questionnés et remis en cause pour une mise en exergue de l'expérience esthétique qu'est celle déployée par l'utopie en tant que projet. En ré-agençant sans cesse les espaces de manière nouvelle et inédite, l'architecture utopique, nous le verrons, implique conjointement une conception spécifique du temps qui est celle d'une articulation permanente et active. Manlio Brusatin le répète : « l'architecture doit vivre absolument dans son temps *si* elle veut se révéler et revivre hors de ce temps¹⁶ ». En utopie, l'architecture doit en effet vivre avec son temps, c'est-à-dire selon le propre temps qu'elle développe et crée au profit d'une inscription nécessaire dans le contemporain qui l'initie et l'accueille.

¹⁴ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, trad. A. Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2013, p. 179.

¹⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1972, p. 70.

¹⁶ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, *op. cit.*, p. 177.

Contemporain est aussi le temps expérimental de l'architecture en tant que ressenti, existence et échange. Le Corbusier voit dans cette approche architecturale le lien privilégié qui unit ainsi conjointement architecture et arts plastiques, nous lisons alors que, selon lui, « l'architecture, c'est quand il y a émotion poétique. L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux¹⁷ ». Nous réitérons ici notre lien entre existence corporelle et architecture dans un jeu de dialogues où les formes se répondent et se pénètrent dans un projet poétique et poïétique. L'architecture révélée par le prisme de l'utopie nous apprend à saisir cette notion de jeu d'espaces qui questionne tout autant les arts plastiques que la littérature en tant que significations et constructions d'espaces nouveaux. Là où l'architecture ambitionne le corps de chacun, le récit, en tant que construction de textes entre pleins et vides, fonctionne pareillement et propose aussi une lecture de l'utopie comme espace de déploiement et d'imaginaire. En ce sens, nous dit John Ruskin, l'architecture « est un art que tout le monde devrait apprendre parce qu'il intéresse tout le monde ; et il est d'une telle simplicité qu'il est aussi inexcusable de ne pas être familiarisé avec ses règles élémentaires que d'ignorer la grammaire et l'orthographe¹⁸ ». Art et architecture, en effet, doivent être questionnés, car ils « intéressent » tout le monde, c'est-à-dire qu'ils se placent entre les corps et les choses, ils font lien et permettent ainsi d'articuler et de relier les choses ensemble pour faire sens.

L'art intervient alors justement au sein de cette place qui est celle d'un éclaircissement, d'une révélation de ce qui était en latence, l'éveil d'une forme. A la fois insaisissable et furtif, l'art se saisit de ce qui nous échappe, pour nous le représenter alors, dans une vérité de la monstration.. C'est cette vision que nous intime Ruskin, c'est-à-dire un accès à ce qui se retire, une atteinte fugitive :

Ce que nous réclamons de l'art, c'est de fixer ce qui est flottant, d'éclairer ce qui est incompréhensible ; de donner corps à ce qui n'a pas de mesure ; et d'immortaliser les choses qui n'ont pas de durée, l'entrevue dans un coup d'œil rapide, l'ombre fugitive d'une légère émotion, les lignes imparfaites d'une pensée qui s'évanouit ; tout ce qui est un reflet sur les traits de l'homme et dans tout l'univers¹⁹

¹⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, éditions Vincent Fréal et Cie, 1966, p. 175.

¹⁸ John Ruskin, *Conférences sur l'architecture et la peinture*, trad. E. Cammaerts, Paris, éditions H. Laurens, 1910, p. 62.

¹⁹ John Ruskin, *Les pierres de Venise*, trad. M. P. Crémieux, Paris, Hermann, 2010, p. 171.

L'utopie ainsi questionnée par l'art et l'architecture apparaît comme une sorte de révélation de ce qui demeure dans un nulle part en latence. Il s'agit alors, répétons-le, d'une mise en route dynamique et critique, d'un éveil à la rencontre de ce qui nous échappe. Dans ce voyage qu'impulse l'utopie, nous tenterons de saisir certaines notions, certaines traces, ou encore certains archétypes qui nous permettent d'avoir accès, ne serait-ce que subrepticement, à l'apparemment inaccessible. Dans cette démarche et à travers ce parcours, c'est à la possibilité que nous avons à faire en tant qu'avenir qui s'ouvre vers un ailleurs entre inquiétudes et étrangetés : « l'art n'est une aventure, qui dépasse la simple errance, que s'il est le lieu d'un ad-venir²⁰ ». Dans cette figure de l'ad-venir maldinéen, nous plaçons notre recherche, qui tentera d'en approcher tout autant les contours que les enjeux. Un ad-venir nécessaire qui rend inévitable la rencontre comme surprise qui me dessaisit du réel, m'écarte et m'emmène vers un ailleurs inconnu et attrayant. En ce sens, l'art prend toute sa substance poétique et réflexive, à savoir un accès universel à ce qui m'interpelle ailleurs : « l'art est la forme dans laquelle le monde apparaît sous le fantasme de sa nécessité²¹ ». Dans cet accès vers l'autre que permet l'art en tant que puissance créatrice et poétique, l'utopie intervient aussi comme une relance du réel et des possibles, elle intime dans sa forme et son existence la critique en tant que questionnements que nous essayerons par la suite de prolonger et entendre.

C'est en effet dans une démarche critique que nous entrevoyons le déroulement de cette recherche, une critique certes nécessaire mais initiée et transposée, rappelons-le, par l'utopie elle-même en tant que sujet questionnant et inquiétant. A travers le terme « inquiéter », qui apparaît dans notre intitulé, il s'agit de comprendre la critique non pas seulement comme une négation de ce qui est mais comme une agitation, un éveil, un ad-venir, qui secoue la quiétude en tant que système figé et accepté. Ce terme spécifique d'inquiétude, que nous empruntons volontiers à l'*unheimlich* freudien, correspond dans notre recherche tant à un questionnement qu'à l'approche d'une étrangeté en tant qu'altérité qui nous défamiliarise et nous déplace vers un ailleurs inconnu et attrayant. Ambiguë, cette inquiétude qui fonde notre

²⁰ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, éditions du Cerf, 2012, p. 150.

²¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 149.

démarche interrogative relève tout autant de l'utopie que de la critique dans un dialogue situé dans l'entre-deux, entre familier et étranger, entre dedans et dehors. Inquiéter devient notre fonctionnement, non pour annuler le débat et le rendre stérile, mais bien au contraire pour initier un enchaînement de questionnements créateurs qui se répondent et échangent sans cesse. Cette démarche initiale, nous la partageons aussi avec Heidegger qui nous dit que, « le pouvoir d'apprendre présuppose le pouvoir de questionner²² ». Nous placerons ainsi notre démarche d'appréhension à partir de questionnements, d'interrogations plastiques, architecturales, philosophiques ou encore littéraires. Les œuvres, dans leurs variétés et leurs ressemblances, apparaîtront ainsi comme initiation critique à l'approche utopique. Michèle Le Doeuff, dans sa préface de *La nouvelle Atlantide* de Bacon, précise que « lire naïvement une utopie revient souvent à considérer le texte comme un programme électoral, et ainsi à examiner si le contenu de la fable est éligible ou non²³ ». C'est justement de cet écueil que nous éloigne l'inquiétude qui tend à questionner l'œuvre au-delà de ce qu'elle nous montre ou nous donne en première apparence. Il ne s'agit pas de dénaturer l'intention de l'artiste ou de l'écrivain mais d'en saisir aussi les limites, les contextes et les possibilités en tant qu'ouvertures, débats et parfois contradictions. L'utopie nous apprendra ainsi à nous placer au seuil des paradoxes qui articulent souvent le projet utopique loin de tout manichéisme. Apparaît alors la possibilité utopique de s'écarter du réel dans un glissement non pas idéaliste ou idéologique, mais dans une pratique philosophique et esthétique qui le questionne et l'outrepasse pour en saisir les enjeux et les tentatives. C'est cette démarche critique, tant philosophique qu'artistique, que nous nous proposons d'entreprendre sans renier le réel à partir duquel nous nous initions pour engager notre lecture de l'utopie. Il apparaît en effet nécessaire de s'appuyer sur ce dernier pour en prolonger le débat mais aussi ouvrir des possibles en tant qu'ailleurs inédits et attrayants. L'artiste Penone éclaire notre réflexion lorsqu'il affirme : « Je pense qu'avant tout il faut être fasciné par la vie, par la réalité qui nous entoure. Et cette fascination, cette ouverture, ce regard souvent naïf sur les choses permettent une lecture inhabituelle du monde²⁴ ». A partir de cette réalité qui nous entoure, nous baserons notre approche critique afin de tenter d'en dégager les

²² Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 34.

²³ Michèle Le Doeuff in, Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, trad. M. Le Doeuff et M. Llasera, Paris, Flammarion, 2000, p. 7.

²⁴ Giuseppe Penone et Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone: le regard tactile : entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, la Bibliothèque des arts, 2012, p. 112.

possibilités créatives et esthétiques. Dans cet écart utopique, parfois égarement, il faudra saisir et accepter la part d'inquiétude que marque la rencontre d'autrui et d'ailleurs, en tant qu'étrangetés qui m'éloignent d'une compréhension systématisée et codifiée. Ce cheminement entre intime et universel se veut, sans prétention, un questionnement philosophique au sens heideggérien d'une critique menant en-dehors de l'ordre, à l'orée du saisissable et à la limite du dicible : « Philosopher, c'est questionner sur ce qui est en dehors de l'ordre. [...] Ainsi, nous pouvons maintenant le dire, philosopher, c'est un questionner extraordinaire, en dehors de l'ordre, sur ce qui est en dehors de l'ordre²⁵ ». C'est exactement dans cet espace réflexif que nous emporte l'utopie dans son approche d'un nulle part qui outrepassse le réel pour se donner dans un ailleurs extraordinaire. Ainsi, non politisée mais pour autant nécessairement politique au sens étymologique du terme, notre critique ambitionnera tout autant la cité utopique que son habitabilité qui s'inscrit dans une dynamique entre rupture et transition. Dès lors, l'utopie en tant que projet politique nous apparaîtra comme une critique initiale au sens qui lui confère Foucault, à savoir, « l'art de l'inservitude volontaire, celui de l'indocilité réfléchie²⁶ ». Ainsi, il ne s'agira pas de prendre parti ou de revendiquer une quelconque idéologie mais plutôt savoir et apprendre, à l'instar de l'utopie, à se tenir au seuil, à la limite saillante que dresse la critique : « On doit échapper, à l'alternative du dehors et du dedans : il faut être aux frontières. La critique, c'est l'analyse des limites et la réflexion sur elles²⁷ ». C'est aussi à ce saisissement de la frontière utopique que nous tenterons de répondre afin d'entendre la possibilité d'une approche de l'utopie.

Enfin, si notre cheminement entre utopie, art et architecture inquiète évidemment et nécessairement l'espace d'une manière flagrante, il faut ici ajouter la conception du temps qui intervient de manière souvent plus discrète mais tout aussi révélatrice d'un mode de fonctionnement intrinsèque. Le lecteur de notre travail sera peut-être désorienté par une absence quasiment totale de chronologie mais nous tenions ici à revendiquer ce choix tout autant qu'à le justifier. Nous emprunterons pour ce faire, une image de Brusatin qui voit dans la gestuelle de Léonard de Vinci une

²⁵ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, op. cit., p. 25.

²⁶ Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ? ; suivi de La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, p. 39.

²⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits, tome IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 570.

remise en cause de la temporalité chronologique que nous percevons aussi dans le fonctionnement utopique :

Chez Léonard, le point est associé au temps et à l'instant. La ligne est donc une « quantité de temps ». Et parce que son début et sa fin sont des points, le terme et l'origine de tout espace de temps sont des instants. La main qui suit et fixe une ligne saisit le temps et lui donne forme : la ligne devient la conscience d'un espace de temps et, donc, la dimension d'une idée projetée dans et avec le temps, raison pour laquelle elle est « au-delà », peut-être éternelle²⁸

L'utopie dans l'écart du réel qu'elle fonde et entreprend doit aussi nous apprendre à reconsidérer le temps au profit d'une temporalité autogénérée par l'utopie elle-même. Héritière d'une Histoire que nous aborderons parfois pour mieux la comprendre, nous précisons tout de même que l'utopie, dans son essence philosophique et artistique, ne nécessite pas pour l'appréhender d'une connaissance préalable de l'Histoire et de sa progression. Si le contexte historique vient parfois éclairer astucieusement l'utopie, ou en justifier les enjeux, il apparaîtra naturel, la plupart du temps, de convoquer conjointement des apports d'époques différentes, éloignées et variées. Dans un croisement des arts et des pensées utopiques, un écart à la réalité du temps nous permet de concevoir notre sujet en nous éloignant parfois des conventions historiques et chronologiques. A l'instar de la pensée de Kahn, architecte visionnaire et en certains points utopiste, « je suis sûr que rien n'est séparé. Je suis sûr que tout a commencé en même temps²⁹ ». C'est cette conception déjà évoquée de la reliance et de la connexion des notions et des apports que nous tenterons tout au long de ce parcours d'étayer et de nourrir au profit d'une avancée qui demeurera pour autant cohérente et heuristique.

Au sein de cette conception éloignée de toute chronologie, notre propos directeur est aussi celui d'une rencontre du contemporain dans le sens majeur que lui offre Agamben. Un sens qui renoue avec le projet utopique relevant d'une nécessité critique et inquiétante qui ne peut demeurer autre part que dans un nulle part. Ce nulle part où se conjuguent tout autant le passé que l'avenir dans une imprégnation du présent ; ainsi, le contemporain est celui qui : « par la division et l'interpolation du

²⁸ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, op. cit., p. 85.

²⁹ Louis I. Kahn cité par Philippe Potié in, *Le voyage de l'architecte*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 77.

temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la "citer" en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre³⁰ ». A cette injonction du contemporain se traduit l'utopie qui demeure un acte perpétuellement présent, ancré dans la contemporanéité comme le sont aussi l'art et l'architecture. Le contemporain devient celui qui s'identifie dans les ruptures et les observations d'un temps auquel il appartient et duquel il participe inévitablement dans un jeu esthétique et poétique. Contemporain, nous dit Agamben, « est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps³¹ ». Dans cette surprise foudroyante du contemporain, l'utopie fonde un événement que la chronologie ne peut stipuler mais que les arts permettent d'approcher. Le contemporain se place dans cette figure de l'écart qui sépare tout autant qu'il relie avec les notions du réel qui s'affirme et se poursuit. Rapport de glissement avec le temps du réel, le contemporain relève d'une expérience utopique qui projette et déplace l'entendement vers un ailleurs délié mais connecté en réseaux et en perceptions artistiques et poétiques : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*³² ». Il s'agit pour Agamben de mettre à jour une relation paradoxale des temps et des espaces qui se relie le long d'une articulation qui met en place des remises en cause et des échanges, des rencontres et des débats. Contemporain est alors celui qui se place justement à la jonction articulatoire et transitionnelle des frontières qui sont autant de seuils et de passages vers l'utopie. Le contemporain entrevu par le prisme de l'utopie, est cette situation paradoxale et complexe qui se tient dans une ouverture insaisissable, « son échine est brisée et nous nous tenons exactement au point de la fracture³³ ». C'est ainsi justement, au sein de cette brisure, de cette rupture poétique que nous tenterons de nous situer afin de mettre en articulation les temps et les espaces utopiques au profit d'une tentative d'approche mêlant poésie, arts plastiques et architecture.

³⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, éditions Payot & Rivages, 2008, p. 39-40.

³¹ *Ibidem*, p. 22.

³² *Ibidem*, p. 11.

³³ *Ibidem*, p. 25.

Nous nous proposons pour ce faire de débiter ce voyage que nous entendons comme un éternel retour vers l'utopie qui nous emporte, nous transporte, dans un glissement inquiétant mais révélateur, dans un écart surprenant et inattendu qui fonde notre mode d'avancement mais aussi de cheminement. Au fil de ce parcours intime et artistique, nous nous lancerons à la rencontre de certaines notions, de certaines œuvres et de certaines images qui, dans leurs présences et leurs échanges, nous permettent d'appréhender l'utopie comme un sujet multiple et complexe. Pour autant, à travers les motifs rencontrés et convoqués ici, il s'agira d'embrasser l'utopie comme possibilité d'ouvertures, de critiques et de créations qui impliquent tout autant l'esthétique que l'art contemporain et l'architecture. Dans ce labyrinthe infini dans lequel nous nous proposons d'entrer, il s'agira d'emprunter un parcours interrogatif mais aussi poétique afin d'entrevoir, à l'horizon, quelques sujets révélateurs du domaine des possibles.

CHAPITRE I :
VOYAGE VERS L'UTOPIE

Pour débiter notre approche de l'utopie, nous tenterons, dans ce premier chapitre, d'envisager de manière liminaire la rupture fondamentale et nécessaire qui initie le départ du voyage utopique. Ainsi il s'agira de comprendre en quoi et comment s'origine le départ utopique qui fonde une inquiétude première qui interpelle et agite la réflexion et le raisonnement. A travers cette rupture poétique et poïétique, nous observerons diverses occurrences de coupures et césures qui, malgré une certaine violence apparente, relèvent d'un élan créatif et nécessaire qui engendre l'ouverture des possibles. Au sein de cette béance ouverte et proposée, nous verrons l'implication primordiale d'une critique qu'impose l'utopie qui s'affirme dans la figure de l'éveil, comme un glissement du réel qui est réfuté et remis en cause. L'utopie procède en effet d'un éveil en tant que prise de conscience, refus d'une situation codifiée et acceptée mais aussi appel lancé vers l'inconnu et l'étranger. C'est dans ce refus de l'inacceptable, de ce qui dérange et inquiète chez autrui que Levinas base l'initiation de l'éveil et, ainsi nous dit-il, « la faim d'autrui réveille les hommes de leur assoupissement de repus et les dégrise de leur suffisance³⁴ ». La critique sous forme de rupture en utopie intervient à travers un domaine qui est celui de la latence, de l'oisiveté mais aussi face à un certain statisme, voire immobilisme. Utopiste est celui dont la torpeur attentiste agite intrinsèquement, secoue littéralement la pensée qui se fait acte et prend ainsi sa puissance en réaction. C'est cette position révélatrice d'alerte qu'entreprend Benjamin pour qui, « nous devons nous réveiller de ce qui fut l'existence de nos parents³⁵ ». Cette dynamique active et dénonciatrice révèle le caractère contemporain de l'utopie qui se conjugue au présent dès les premières instances de la critique qu'elle profère et affirme. Benjamin poursuit encore plus loin cette réflexion en stipulant le fait que cet éveil doit apparaître comme une nécessité, un besoin qui fait partie de chacun et doit nous permettre un dépassement, un accès vers l'ailleurs. Avec la notion de rêve en tant que forme du sommeil mais aussi comme départ d'une puissance imaginative, Benjamin nous dit : « Le rêve attend secrètement le réveil, celui qui rêve ne se livre à la mort qu'à titre révocable, il attend la seconde où il s'arrachera par la ruse à ses griffes. Il en va de même pour le collectif qui rêve et auquel ses enfants donnent une heureuse occasion de se réveiller³⁶ ». Ainsi, la rupture est à saisir

³⁴ Emmanuel Levinas cité par Miguel Abensour in, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 58.

³⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, éditions du Cerf, 1989, p. 893.

³⁶ *Ibidem*, p. 407.

du côté d'une coupure, d'une déviance, mais aussi plus loin comme la possibilité d'une transmission qui perdure et transporte. C'est dans ce transport en tant que mouvement qu'apparaît pour nous la thématique du voyage comme un départ initié par la césure qui, nous le verrons par la suite, prend souvent la forme stupéfiante et surprenante d'une apparition violente, intempestive, d'une tempête. Comme le propose Michel Tournier dans le récit utopique de Robinson Crusoé qui, parmi tant d'autres, nous accompagnera tout au long de cette recherche, la tempête, dans sa structure unique, libère du temps et de l'espace du réel pour projeter de nouvelles formes et de nouveaux contours. Ainsi Robinson, naufragé éperdu nous dit-il : « Voyez-vous, [...], l'avantage des tempêtes, c'est qu'elles vous libèrent de tout souci. Contre les éléments déchaînés, il n'y a rien à faire. Alors on ne fait rien. On s'en remet au destin³⁷ ». Dans cette remise au destin, nous préférons voir l'étendue de la mer dont les flots dirigent le voyage qu'est celui vers l'utopie en tant que lieu de nulle part, en tant qu'ailleurs inconnu vers lequel tendre dans but effectif.

Ainsi, le voyage utopique se met en route, fort de cette rupture initiale dont l'art s'empare dans un fonctionnement en rythmes autogénérés. Dans cet élan premier se trame en effet, nous le verrons, la métaphore d'un élan créatif qui se répercute tout autant dans l'art contemporain que dans l'architecture. Le voyage ainsi entrepris relève d'une aventure qui est celle empirique de l'expérimentation qui s'épanouit le long d'une temporalité et d'une spatialité inédites et inattendues. Nous verrons à ce propos comment le voyage influence l'architecture et place cette dernière dans une pratique de la contemporanéité que l'art ne cesse de questionner. Nous dirons alors, avec Philippe Potié que, « le voyage est ainsi la rencontre avec les tonalités d'une langue oubliée de l'architecture à travers laquelle un passé projette un avenir dont l'architecte a rapporté à la cité la théorie visionnaire³⁸ ». C'est justement ce cheminement, ce parcours initiatique vers la cité idéale qu'il s'agira ainsi d'entreprendre, c'est-à-dire se mettre en marche comme possibilité d'un éveil en mouvements et en gestes.

³⁷ Michel Tournier, *Vendredi ou La vie sauvage: d'après « Vendredi ou Les limbes du Pacifique »*, Paris, Gallimard jeunesse, 2012, p. 9.

³⁸ Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, op. cit., p. 176.

1 - D'UNE RUPTURE, LA POSSIBILITE D'UN DEPART

« *L'air vous irrite : qu'il change !* »
Emil Cioran³⁹

L'utopie, dans la multiplicité de ses formes, procède de la nécessité d'un voyage. Voyage qui sous-tend un départ métaphorisé dans la figure de la rupture, de la césure, de la fissure. Le cheminement qui intervient vers l'utopie, la trajectoire qui s'y dirige fonde son essence et sa condition nécessaire dans un élan premier que conditionne la rupture en tant que déchirement apertural de l'espace et du temps entendus au préalable. Ce déchirement en tant que condition première d'ouverture revêt différents aspects qui viennent entrelacer nos préoccupations qui se veulent esthétiques, psychanalytiques, plastiques, architecturales et littéraires. C'est cet entrelacs, ce tissage de concomitances qu'il adviendra de souligner ici afin de mieux cerner l'essence de cette rupture originelle qui fonde l'élan premier, voire primaire, de toute conception utopique. Bien que proposant des allures protéiformes et éminemment variées, la naissance consciente ou inconsciente d'une utopie relève de cette rupture initiale qu'il convient de qualifier et décrire avant d'en entrevoir les conditions d'émergences et de possibilités qu'elle entretient. De fait, nous entreverrons alors l'image d'une coupure qui vient métaphoriser en sa figure la première condition poétique en tant qu'acte pur de création. Acte poétique qui trouve son écho évident dans l'architecture en tant qu'elle dispose des formes afin d'ériger un bâtiment qui intervient et ne peut qu'intervenir dans une rupture de l'espace qu'elle vient inquiéter dans un acte de réciprocité. Nous interrogerons plus tard les conditions d'espaces et de temps intrinsèquement mises à jour par la rupture mais il s'agira dès-lors de saisir, au sein même de cette rupture, ce qu'il advient des aspects spatio-temporels préétablis. Notons que l'utopie, dans cet acte de déchirement, participe d'une transition qui affirme - ou plutôt réaffirme - un lieu et un moment. C'est en effet au sein de cette béance inaugurale que se trament des valeurs qui vont fonder le « *hic et nunc* » qu'entrevoit Walter Benjamin dans la constitution d'une œuvre éminemment poétique et purement poétique. Dans la construction de cet « *hic et nunc* », l'œuvre d'art fonde

³⁹ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 106.

« l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve⁴⁰ » ; et par ce fait même, œuvre et utopie fondent leur authenticité propre. C'est encore au lieu où s'entremêlent temps et espace au regard d'une déchirure, que nous entendrons, au regard d'éléments concrets et palpables, les traits d'une tempête surprenante et foudroyante. A partir de cette tempête, figure dérangement et inquiétante, nous nous focaliserons sur la nécessité d'un naufrage qui peuple de manière caractéristique récits d'aventures et voyages vers utopie. Ce naufrage en tant que sujet primordial qui vient interroger la mer comme figure intimement liée à l'utopie dans son rapport au voyage, à la trajectoire, mais aussi à la rupture. Nous remarquerons ainsi le déchirement du réel comme une empreinte indéniable de l'utopie dans son inscription au monde tangible. Déchirement nécessairement marqué par la notion de manque, manque béant et primordial personnifié par une déchirure nous mettant face à face avec la fissure première qui décrit sans cesse son éternel retour. Ce manque initial qui fonde la possibilité d'un éternel retour éclairera alors l'utopie dans un acte en apparence vain de recherche et de côtoiement.

⁴⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Gallimard, Paris, 2008, p. 12.

1-1 La rupture comme condition première de la création

*« On critique le plus vivement un homme, une œuvre,
lorsqu'on souscrit à son idéal »*
Nietzsche⁴¹

Dans cette tentative d'approcher, d'appréhender, voire de comprendre la rupture en tant que métaphore de l'ouverture poïétique, nous devons ici signaler que les œuvres – qu'elles soient plastiques, littéraires ou architecturales – marqueront l'empreinte initiale de nos recherches et digressions. En effet, si nous débutons ce travail par une appréciation autour de la déchirure en tant que condition première de l'utopie, il faut avouer que cette déchirure est avant toute chose nécessité de l'acte poïétique en art. Il est donc évident, et ce valable pour l'ensemble de cette recherche, que l'œuvre d'art intervient en tant qu'élément déclencheur de tout propos et de toutes considérations. Pour filer la métaphore du voyage qui nous préoccupe ici, disons simplement qu'à tout moment, l'œuvre est le point de départ, le port initial qui conditionne notre travail et les observations qui en découlent. Avisés de cela, nous rencontrerons alors des œuvres très variées, parfois très éloignées de la notion d'utopie telle que nous pouvons couramment l'imaginer. Pour autant, ces œuvres s'offrent à nous afin de nous permettre plus aisément de saisir les enjeux dressés par cette rupture, cette coupure qui vient introduire notre entendement de l'utopie. Peinture, installations et architectures prennent ici toute leur place, toute la place : celle d'une ouverture qui s'ouvre elle-même vers l'infini d'un présent d'apparition conjugué à la contemporanéité.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A.-M. Desrousseaux et H. Albert, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 432.

1-1-1 Coupure, entaille, césure

En 1958, Marc Chagall réalise *Commedia dell'arte*⁴², un tableau de grandes dimensions afin d'offrir au foyer du Théâtre de Francfort une œuvre ambitieuse et décorative. Ainsi se déploie sous nos yeux une explosion de couleurs vives et saturées qui viennent s'harmoniser dans une ambiance aux dominantes bleutées, non sans rappeler la symbolique éternelle de cette couleur céleste. Les motifs principaux contrastent avec des éléments de fond répétitifs qui proposent une œuvre aux impressions de tridimensionnalités. Impression accrue par une organisation générale construite selon un schéma circulaire. Cette composition circulaire donne un mouvement global qui entraîne le spectateur dans une action de regard mobile. Dans ce tableau, tout semble littéralement bouger. Les courbes et contrecourbes amorcent une recherche exacerbée du mouvement. Dans cette figure semble se danser une ronde dont les personnages colorés viennent jalonner la figure pour lui donner tout son rythme. Nous rencontrons ainsi, dans ce tourbillon organisé, une galerie de personnages qui interpellent notre rapport à la représentation. C'est ainsi qu'équilibristes, couple d'amoureux, personnages déguisés et animaux hybrides viennent encadrer cette scène dans une sorte de mise en abyme de la représentation artistique elle-même. Nous assistons ici à la double naissance : celle du tableau lui-même, mais aussi cette piste de cirque, cette scène de théâtre qui prend vie sous nos yeux de regardeurs.

Avec cette comédie, Chagall réalise une œuvre où, pour reprendre les mots de Schopenhauer, « l'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde⁴³ ». Chagall peint pour nous un cirque afin de nous montrer le monde tel qu'il l'observe. Le motif de ce cirque, afin de pointer du pinceau la propre essence de son acte poétique qui n'est autre que de nous montrer le lieu même de la naissance de cet acte. En effet, si cette ronde mouvante et éclatante ne cesse de tourner, il advient nécessairement qu'elle décrit en son centre un cercle, une place qui nous parvient dans sa simplicité et son calme. Par un jeu dichotomique, le peintre agite en périphérie un monde hyperactif et sens dessus dessous comme pour mieux nous focaliser vers un centre

⁴² Marc Chagall, *Commedia dell'arte*, 1958, Huile sur toile, 255 × 400 cm, Fondation Adolf et Luisa Haeuser, Francfort-sur-Main.

⁴³ Arthur Schopenhauer, *Esthétique et métaphysique*, trad. A. Dietrich, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 136.

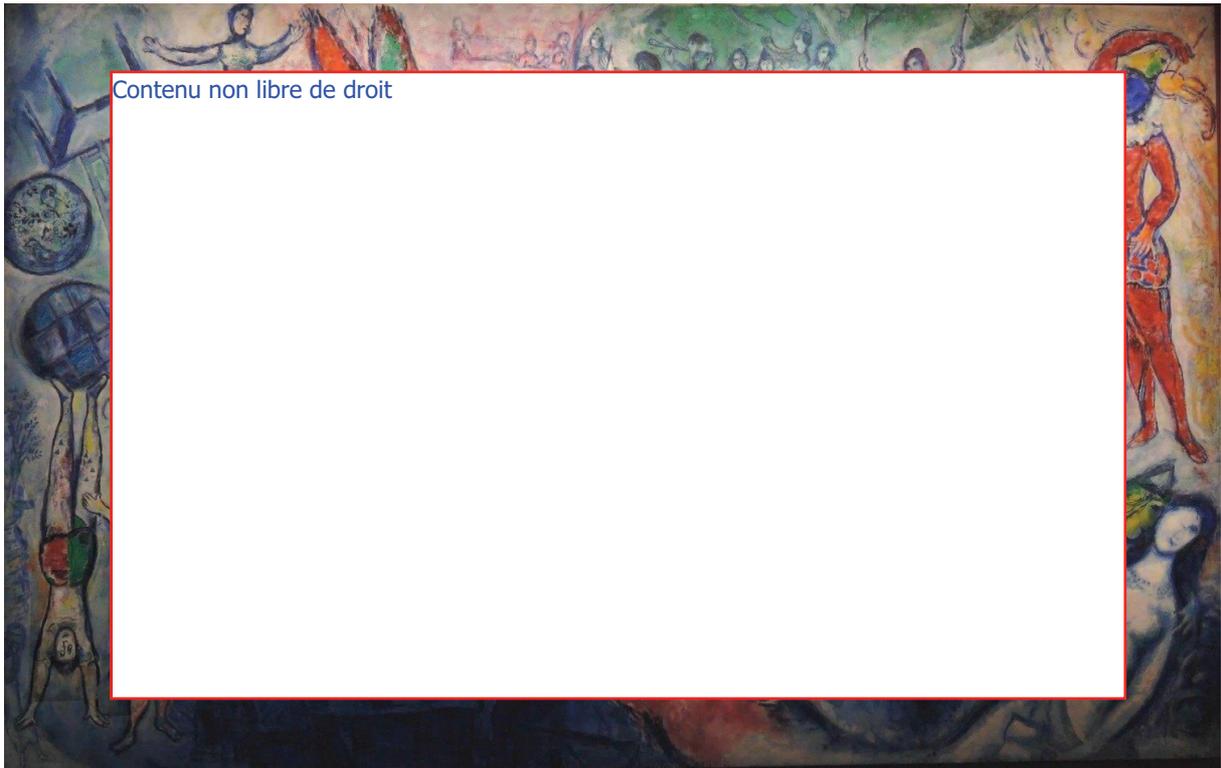


Figure 1 - Marc Chagall, *Commedia dell'arte*, 1958.

apaisé. Avec cette farandole bruyante et agitée, la peinture nous éloigne du motif central comme pour, paradoxalement, mieux nous y raccrocher par la suite. Cela se traduit par un jeu d'espace où le plein périphérique semble n'avoir pour but que de nous contraindre à saisir la vacuité en latence du centre. Et c'est justement la latence de ce centre qui se porte à notre intérêt car elle comporte en son cœur ce qui nous touche, nous interpelle. En effet, au centre même de cette place se dresse un personnage aux allures hybrides mêlant un corps blanc féminin surmonté d'une tête de cheval dans les tons jaunes et verts. Notons que la plupart des historiens affirment que cette représentation sous les traits d'un cheval est très classique chez Chagall et que ce dernier avait pour coutume de se représenter lui-même ainsi. Ce personnage central tient dans ses mains un violoncelle et un archet ; et c'est exactement ce dernier qui vient attirer notre propos dans une première tentative de qualification de rupture première. Cet archet dessiné selon un seul trait bref et horizontal vient contraster tous les autres traits du tableau qui se veulent à la fois moins précis, plus épais et surtout courbés. Cette exception plastique interpelle nos yeux afin de nous confronter au phénomène même de la rupture. Par cette entaille formelle, le peintre semble déchirer la toile en son centre pour mieux toucher au point de rupture qui fonde l'essence première de son acte poétique. Cette déchirure originelle qui marque la condition intrinsèque de l'existence de l'œuvre qui fait art. Par ce geste purement plastique, c'est le geste initial de la création que pointe Chagall pour nous mettre face à l'émergence même de ce geste. Il tranche par la peinture la naissance de la peinture elle-même. Ce trait de pinceau initial et initiant insufflé l'élan de l'œuvre. De manière plus abrupte et plus violente, c'est aussi le geste de Lucio Fontana qui déchire littéralement ses toiles pour rendre cette action en puissance plus flagrante encore, plus violente aussi. En effet, Fontana outrepassa la marque bidimensionnelle de Chagall au profit d'une intervention de déchirure de la toile qui engendre une perception tridimensionnelle de l'objet d'art. Avec *Concetto spaziale, Attesa*⁴⁴, le plasticien italien souligne le vide qui précède toute création en lacérant le tableau. Il accentue ainsi le mouvement de Chagall en lui adjoignant une certaine violence, un acte sans détour. Si Chagall décline subtilement et poétiquement la rupture, Fontana s'affirme plus vif et plus explicite.

En empruntant la figure d'un musicien hybride et animal comme protagoniste, Chagall s'inscrit non pas en tant que simple peintre mais plutôt dans une position de

⁴⁴ Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1967, aquarelle sur toile et cadre en bois laqué, 180,5 × 140 cm, Kunsthaus Zürich, Zurich.

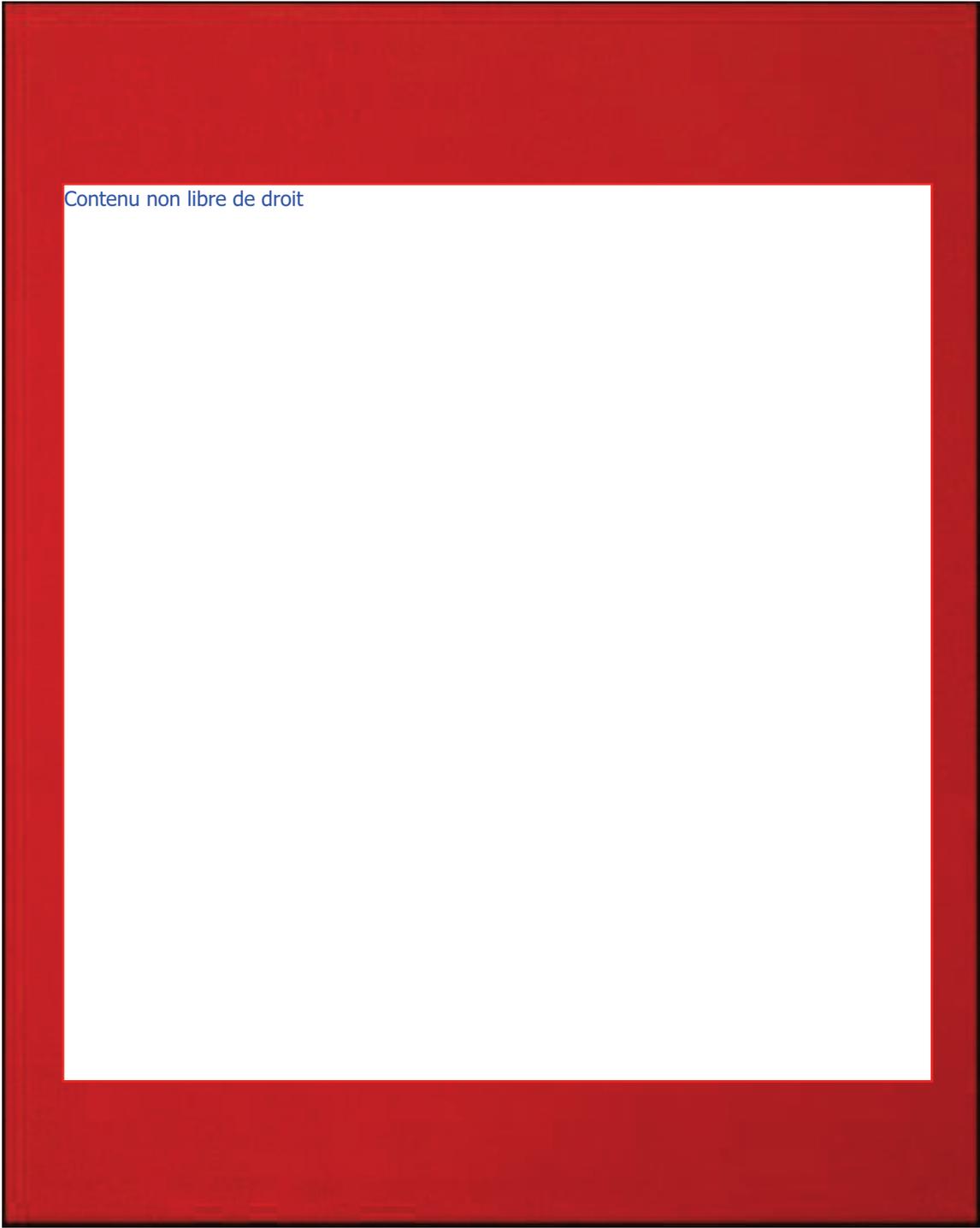


Figure 2 - Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attesa, 1967

créateur pur au sens poïétique du terme. Dans le déchirement visuel de cette toile, au centre de cette *commedia*, le peintre se représente en chef d'orchestre : chef qui orchestre sa toile à partir d'une béance initiale. Pour Bernard Salignon, « l'être humain et l'œuvre ont ceci en commun que pour naître, apparaître, advenir, ils doivent être le résultat d'une césure, qui les extrait du Réel indifférencié et indifférenciant⁴⁵ ». C'est cela que nous montre Chagall qui présente cette « césure » initiale et nécessaire que partagent l'œuvre d'art et l'être humain. Par le terme de césure, il faut entendre l'aspect poétique et étymologique du mot qui sous-entend à la fois une coupure, une entaille mais aussi un moment de pause, de respiration vers un ailleurs encore en latence. Cette césure permet dans un même temps à l'œuvre et au sujet humain de naître, d'apparaître, mais aussi « d'ek-sister » : c'est-à-dire de se tenir debout, en dehors de l'être. En cela la césure, le déchirement initial permet à l'œuvre d'exister : de se tenir debout en dehors du réel, au-delà du réel. Dans cette tension qui équilibre le fait que le sujet humain se tient et donc existe à partir d'une béance ouverte vers l'infini, se joue en concomitance le jeu de l'architecture s'il l'on entend ce dernier sous les définitions de l'habiter. Ainsi nous parvient le lieu d'entrelacement qui vient déplier et ouvrir l'espace afin de laisser émerger l'être humain et nécessairement son espace propre : celui de son habiter. Dans cet être au monde se dessine la figure d'une émergence du sol qui fonde le « tenir debout » et intrinsèquement la naissance d'un lieu qui participe de la terre. A ce propos, Martin Heidegger origine cette puissance en acte dans le motif de la terre. Ainsi, pour le philosophe, « être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter⁴⁶ ». La rupture du sujet fonde sa naissance, sa stature, et donc l'instauration de sa capacité à habiter le monde dans un équilibre harmonisant et rythmant les notions fondamentales de vie et de mort. Et c'est cet équilibre conditionné par la rupture originelle qui fonde et solidifie le sujet humain, l'œuvre d'art et le bâtiment architectural.

A l'instar de l'œuvre et du sujet humain, l'utopie elle-aussi procède essentiellement d'une rupture première, d'un déchirement originel qui conditionne son apparition mais aussi son existence en tant que sujet détaché du réel. L'utopie et l'œuvre d'art ont cela en commun qu'elles nécessitent, pour se tenir effectivement, une

⁴⁵ Bernard Salignon, *Les déclinaisons du réel*, Paris, les Éditions du Cerf, 2006, p. 83.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 173.

déchirure du réel qui va conditionner un nouvel espace à la fois spatial et temporel. Nous y reviendrons plus amplement mais dans cette déchirure se trame l'émergence d'une nouvelle conception spatio-temporelle propre à l'œuvre, propre à l'utopie. Pour accentuer le propos autour du travail de Fontana, nous devons ajouter qu'il intitule son œuvre lacérée *Concetto spaziale, Attesa*, titre que nous pouvons traduire par « Concept spatial, Attente ». Dans cet intitulé se dessinent d'ores et déjà les enjeux créateurs d'un espace-temps inédit, propre à l'œuvre et conditionné par l'œuvre même. Il en va ainsi avec l'utopie que nous nouons avec les vers du poète Hölderlin pour qui, « à la limite extrême du déchirement il ne reste plus rien que les conditions de l'espace et du temps⁴⁷ ». La littérature utopique abonde en ce sens et c'est cette déchirure nécessaire du réel que nous entreverrons plus tard sous les traits d'une tempête ou d'un naufrage. Thèmes prolifiques qui initient de manière systématique les récits utopiques afin de poser et proposer un dialogue autour la possibilité d'une utopie naissante.

Il s'agit à présent d'entrevoir ce que nous avons pu avancer grâce aux œuvres plastiques au regard de la littérature utopique. Ainsi, dans cette tentative d'approcher l'acte premier, penchons-nous justement sur le récit fondateur que représente l'*Utopie* de Thomas More. Cet ouvrage marque aussi une césure qui réside dans le fait d'une respiration littéraire permettant l'invention du terme même d'utopie. More marque une pause dans le genre du récit qui permet à ce dernier de proposer une terminologie inédite et poïétique. L'invention du terme « utopie » se met alors en place et vient dire avec les mots ce qui n'existait qu'au stade de la réflexion. More concrétise une intuition en donnant certes le nom d'une île mais surtout celui d'un concept encore anonyme. Dès lors, l'utopie est doublement significative avec More. Avant d'être la fameuse île que nous connaissons sous le nom d'Utopie, il faut préciser que cette terre nommée Abraxa est reliée au continent par un isthme de quinze milles. C'est Utopus, figure métaphorique de roi victorieux et philosophe, qui décide, avec l'appui des autochtones, de délier cette bande de terre afin d'établir une nouvelle autonomie spatiale. Cet acte de rupture ne se réalise point sous le joug d'une dictature mais selon les ordres habiles d'Utopus qui se présente sous les traits d'un personnage empreint de démocratie et de communisme. La rupture advient d'un acte collaboratif et ambitieux : « Il mit les

⁴⁷ Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 958.

habitants à la besogne, et il leur adjoignit ses soldats, pour éviter qu'ils ne considèrent ce travail comme une corvée humiliante⁴⁸ ». Cette déliaison marque donc l'instauration d'un nouveau régime géographique parallèlement à la mise en place d'une idéologie politique visant à fonder une société plus égalitaire et communautaire, une société du partage en vue de l'édification. Fort de cela, More souligne sous les aspects de cette rupture, la transition psychologique du peuple qui, dans son isolement accède à la connaissance et aux bienfaits de la vie communautaire et collaborative : « C'est Utopus qui amena une foule ignorante et rustique à un sommet de culture et de civilisation qu'aucun autre peuple avoir atteint actuellement⁴⁹ ». C'est de cette rupture donc que l'île spatiale se fonde mais c'est aussi avec le géniteur de cette rupture qu'elle va acquérir sa nouvelle dénomination : *Utopia*. Il faut ici décliner un aspect purement historique de l'interprétation de l'utopie qui découle d'écrivains de sexes purement masculins. C'est une critique éminemment contemporaine qui procède d'un certain recul objectif d'affirmer que l'écriture utopique possède un aspect andocentrique qui résulte d'un corpus historique d'écrivains exclusivement masculins. En effet, si la place de la femme est parfois envisagée comme nécessaire voire omniprésente, l'imaginaire utopique se veut toujours empreint d'une vision patriarcale. C'est dans cette vision historique de la littérature qu'il faut entendre le récit de More. Si ce dernier peut être entendu comme un Humaniste visionnaire et ouvert d'esprit, il n'en demeure pas moins attaché à son temps et aux mœurs de celui-ci qui entendent le monde –même en projection imagée- sous le joug andocentrique. Ainsi chez More, comme un père transmet traditionnellement ses aspects et son nom à sa progéniture, la figure virile et paternelle du géniteur qu'est le roi Utopus transmet à l'espace ses caractéristiques spécifiques mais aussi son nom. Cela introduit dès lors en utopie une prégnance du réel historique dont nous évoquerons plus loin les figures. Disons juste ici que, c'est dans cet acte de passage, que Marin décèle l'image d'une transition de la nature vers la culture. L'espace naturel est, dans la césure, muté en espace artificiel culturel. En ce sens, More renoue avec une certaine conception humaniste et paternaliste propre à son époque contemporaine.

Cette césure en marche vers la culture va fonder l'essence même de ce qui nous préoccupe, c'est-à-dire la possibilité d'une utopie en tant que lieu du non-lieu,

⁴⁸ Thomas More, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. M. Delcourt, Flammarion, Paris, 1987, p. 138.

⁴⁹ *Ibidem*.

« mais, en scindant la nature terrestre, Utopus ne crée pas une nouvelle terre ; il crée une île en forme d'astre : une île "lunaire". Et c'est ce nouveau départ de sens que le nom même de l'île va concrétiser : l'Utopia est une non-terre ou une terre d'espace céleste⁵⁰ ». Dans cette création d'un nouvel espace qui justement échappe à l'espace préconçu, nous renouons avec la conception d'une rupture poïétique qui permet l'émergence d'une œuvre loin des supposés temporels et spatiaux. Si la rupture chez More est condition première de l'apparition d'une île et donc d'une utopie, il faut ici désigner le fait qu'elle fonde aussi la possibilité poïétique : l'émergence du récit. Sous forme d'hapax, More crée et nomme l'utopie du lieu même de son impossibilité et dans l'apparition d'un inédit. Il faut dès lors noter la possibilité de coupler ainsi le récit en tant qu'œuvre et l'utopie. Œuvre et utopie ont en effet ceci en commun qu'ils participent d'une brisure qui fonde un nouvel espace-temps loin du réel. C'est cette brisure poïétique que souligne Marin, « en coupant l'isthme, Utopus, non seulement sépare la terre d'avec elle-même, mais le ciel et le temps, le temps solaire de la suprême puissance, pour trouver celui des rythmes et des répétitions (...). Ainsi, l'île créée par Utopus est un non-espace figuratif qui simule, dans sa spatialisation fictive comme astre re-naissant, un non-temps⁵¹ ». Nous assistons à une rupture du réel qui outrepassé justement le réel dans une puissance d'émergence et d'apparition. Si nous observons ici la déchirure utopique d'un point de vue plastique et littéraire, nous constatons que l'interrogation nous amène dans une approche de l'espace qui est envisagé de manière omniprésente. Que ce soit l'espace de la toile, du récit, ou bien celui d'un paysage, l'utopie le place au centre des préoccupations tant ce dernier est un tissu premier qu'elle ne cesse d'articuler. C'est de fait sur l'organisation et l'agencement de cet espace en rupture que nous nous focaliserons, tout en interrogeant notre conception de l'architecture. L'architecture en tant que support privilégié de l'espace qui s'organise.

⁵⁰ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, éditions de Minuit, 1973, p. 144.

⁵¹ *Ibidem*.

1-1-2 L'architecture comme accueil d'un espace en rupture

Si nous analysons au départ œuvre d'art et littérature utopique par le prisme de la rupture initiale, cette dernière nous amène ici à regarder du côté de l'architecture en tant qu'elle saisit et modèle l'espace. Architecture qui participe primordialement de l'œuvre d'art et de l'utopie dans le fait qu'elles ambitionnent et conditionnent toutes les deux la mise en place d'un espace propre, d'un nouvel aménagement de la spatialisation. Elle semble même le motif privilégié qui s'inscrit dans l'entremêlement de ces deux notions. De par la coupure, l'œuvre d'art et l'utopie s'accordent en ce sens qu'elles n'ont de cesse de la montrer et d'y retourner afin de mieux nous montrer les qualités de réalisations dont elles participent. Architecture et utopie ont cette capacité parallèle d'advenir d'une faille de vide, de vacuité mais surtout elles existent au sein d'un principe dont le seul élan vers l'avant est de nous ramener indéfiniment vers ce vide comme condition primaire. Il ne faut pas alors envisager le vide à l'image d'un rien primordial mais plutôt comme un espace vacant permettant le renouvellement d'un espace-temps inédit. C'est en cela que nous comprenons l'architecture comme la discipline qui accueille l'espace pour mieux nous y confronter. Dans la rupture aperturale de son récit, l'utopie nous projette d'ores-et-déjà dans l'impossibilité de saisir spatialement et temporellement ses caractéristiques. Avec la fissure première, l'utopie nous met face à l'impossibilité même de saisir et d'entendre un espace et un temps empreint de réalité. Le détachement au réel permet alors à l'utopie d'ek-sister tout en favorisant le fait que cette dernière affirme cette déchirure par la mise en place d'un environnement qui lui est intrinsèque et essentiel. Il en est de même pour ce qui est de l'œuvre d'art, qu'elle soit récit, œuvre plastique ou architecture, et c'est cela qui nous permet de justifier la transversalité des disciplines qui axent notre présente recherche.

Dans cette mise en miroir de l'utopie et de l'architecture, il faut ici s'arrêter un instant sur la figure du récit utopique qui advient comme la première figure d'organisation spatiale. Le récit, dans son articulation des lettres, des mots et des phrases est une métaphore de l'architecture qui organise l'espace selon diverses caractéristiques propres à l'architecture. Dans l'art du bâti se trame l'apparition de formes et de figures qui agencent l'espace existant afin de proposer un nouvel espace

en mutation. L'architecture intervient telle une métamorphose qui dessine et figure un réagencement spatial visant à articuler de manière inédite les pleins et les vides. C'est ceci que nous pouvons entrevoir en écho dans l'organisation du texte qui alterne les pleins et les vides desquels sous-tendent voix et silences. De même, soulignons que si l'écrit et le bâti interpellent et énoncent, le blanc du texte, tout autant que l'espace vide en architecture, instaure un propre vocabulaire significatif. C'est aussi cela que désigne Marin lorsqu'il dessine l'analogie entre l'architecture et la structure du récit au regard de l'utopie. Dans la caractéristique du discours utopique se joue la qualification même de l'utopie. Il faut ainsi répéter avec Marin que, « le "contenu" de l'utopie, c'est l'organisation de l'espace comme un texte ; le texte utopique, sa structuration formelle et ses procès opérationnels, c'est la constitution du discours comme un espace⁵² ». Cette construction architecturale et spatiale du discours utopique traduit des idées sous forme d'un discours en rythme alternant ainsi paroles, souffles, respirations et inspirations. De fait, c'est par le discours et principalement dans son élaboration spatiale et architecturale que l'utopie prend vie. Elle prend vie et existe au sein de cet entrelacement de tensions obtenues par l'articulation des pleins et des vides. Au sein de ce système articulatoire d'ouvertures et de fermetures se trame la possibilité de la mise en place d'un langage et donc de voix qui parlent, qui chantent l'utopie. Il convient d'utiliser la notion de voix au pluriel car elles sont multiples et se répondent les unes les autres comme les motifs architecturaux interagissent entre eux afin de créer un ensemble cohérent et concomitant. Pour Marin toujours, « le langage, le discours se donne dans le texte comme une architecture de niveaux et de plans, qui établit entre eux un système complexe de relations, d'englobements et de correspondances, d'enveloppements et d'isomorphies⁵³ ». Ainsi, dans le fait d'écrire l'utopie, le récit dans sa construction permet, telle l'architecture, d'équilibrer les tensions afin d'obtenir une harmonie qui fait que le récit tient debout. A partir de sa rupture du réel, le récit utopique se dresse et tient debout à l'image de la stature architecturale.

Comme l'utopie organise l'espace du texte qui la déplie, l'architecture organise l'espace qui l'environne. Le récit utopique et l'architecture interviennent dans l'espace en renouvelant la capacité de cet espace même, en le générant. En organisant l'espace, le récit utopique, comme l'architecture, se situe dans la position d'un générateur d'espace. C'est ainsi que Marin propose, au sujet du discours utopique, qu'il « est une

⁵² *Ibidem*, p. 24.

⁵³ *Ibidem*, p. 144.

organisation de la spatialité comme production d'espaces⁵⁴ ». En même temps qu'il ré-agence l'espace, le discours génère l'espace qui lui permet d'affirmer et de s'affirmer. L'écrit utopique n'advient à lui-même que par lui-même, il est sa propre condition d'apparition. L'utopie ne peut donc s'ouvrir que du côté d'un récit – écrit ou oral – qui fonde sa propre structure et ses propres limites dans un jeu organisé et régi selon une harmonie articulant les tensions et les contrastes. Et c'est uniquement au sein de ce système équilibré et rythmé que le récit désigne l'utopie tout en désignant la naissance du récit lui-même. Pour simplifier, nous pourrions dire que le récit utopique dit ce qu'il est en même temps qu'il est ce qu'il dit.

Pareillement pour Marin, « en parlant de l'île parfaite, des états de la lune ou de la terre australe, l'utopie parle moins d'elle-même, du discours qu'elle tient sur l'île, la lune, le continent perdu, que de la possibilité même de tenir un tel discours, du statut et du contenu de la position d'énonciation, des règles formelles et matérielles lui permettant de produire tel ou tel énoncé⁵⁵ ». Finalement, les motifs du discours ou les motifs de l'architecture ne seraient que des leurres pour nous montrer foncièrement la possibilité d'existence qui engendre et conditionne ce même motif. Il en serait de même pour en revenir à Chagall qui déploie le sujet de la comédie, du cirque bruyant et agité pour mieux faire retour sur la possibilité même d'existence de la peinture. Par le leurre du motif, du décor, nous parvenons au final par entrevoir la naissance première et ouverte qui conditionne la possibilité même du motif artistique. C'est cela que dit Héraclite pour qui « la nature aime à se cacher⁵⁶ » ; en effet, dès l'émergence de l'œuvre sous une certaine simplicité de l'apparaître se dessinent les rythmes et battements qui encadrent et tiennent l'œuvre. La réalisation d'une œuvre est pour ainsi dire le produit d'une traduction d'idées préalables et, au cours de cette transition s'effectuent diverses métamorphoses. C'est cela que rappelle Marin afin de mieux saisir et éviter les écueils liés à la mise en forme de l'idée utopique : « Car il ne va pas de soi que la maison ou la ville soient d'abord des discours traduisant en langage des plans, ou des surfaces écrites transposant en figures dessinées des paroles, des "idées", voire des désirs »⁵⁷. L'élan fondamental de la poïétique à l'action dans l'utopie possède cette capacité primordiale de déployer les ornements pour mieux nous

⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁶ Héraclite d'Éphèse, *Fragments: citations et témoignages*, trad. J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, p. 142.

⁵⁷ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, *op. cit.*, p. 149.

ramener aux idées fondamentales de l'utopie. Il en va de même pour l'architecture qui construit en rythmes et en battements afin de mieux nous mettre face à face avec l'idée d'architecture elle-même, dans ce qu'elle possède de plus archaïque : sa possibilité d'exister et donc de se dresser entre la terre et le ciel.

Architecture et utopie partagent intimement cela que leur force d'apparition réside dans le fait qu'elle est conditionnée par une élévation issue d'une rupture. Une architecture qui s'élève est une sorte de déchirure de l'espace, elle se tient dans l'ouverture. A ce propos, Maldiney avance le terme de *durchstehen*, c'est-à-dire, « tenir debout à travers ». L'architecture et l'utopie participent de cette notion car toutes deux tiennent debout, à travers. A travers le temps et l'espace qu'elles transportent et génèrent. Et c'est cette tension qui fonde l'équilibre et l'harmonie qui permet à l'œuvre de se tenir debout, entre le ciel et la terre. Se tenir debout sous-entend de multiples apports étymologiques qui nous permettent d'affirmer la puissance d'apparition de l'œuvre. Nous relevons ainsi « *instare* » : se tenir sur, se tenir dans, être au-dessus de. A cette figure s'ajoute « *instans* » : l'insistance, la résistance, ce qui presse, qui fait front, qui tient ferme ; et ce n'est pas un hasard si le terme dérive en français vers le mot « instant ». Avec la puissance et la solidité de sa stature, l'œuvre architecturale s'inscrit dans une poétique de l'instant : instant présenté dans la contemporanéité qui fonde son apparition. Par analogie avec le sujet humain, l'architecture s'épanouit dans cette notion du « tenir debout » qui s'effectue dans une certaine sobriété, une simplicité. C'est cela que détermine Heidegger pour qui, « un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. Il est là simplement, debout dans l'entaille de la vallée⁵⁸ ». Le philosophe résume l'architecture par sa capacité à s'ériger dans la simplicité du temps et de l'espace qu'elle traverse. Elle se dresse dans un *hic* et un *nunc*, un « là » et un « instant » qui font que l'œuvre tient, se tient.

C'est la simplicité de ce « tenir debout » que Richard Serra érige en 2008 à l'occasion de Monumenta au Grand Palais. Dans cet espace monumental aux traits éclectiques et emprunts d'histoire, Richard Serra vient organiser et articuler cinq stèles d'acier disposées de façon asymétrique. Hautes de dix-sept mètres et larges de

⁵⁸ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962, p. 44.

quatre, ces cinq plaques répondent monumentalement à l'immensité de ce bâtiment conçu pour l'exposition universelle de 1900. Dans un jeu d'interpellations et de dialogues, l'artiste américain nous invite à un rendez-vous avec l'émergence de la forme architecturale dans l'intimité de sa nudité à la fois brute et rassurante. L'œuvre questionne ainsi notre rapport à la création architecturale, à l'espace en tant que lieu de réflexion et de déambulation. Sobrement intitulée *Promenade*⁵⁹, cette réalisation plastique *in situ* propose au visiteur une expérience sensorielle, intellectuelle et esthétique au cours de laquelle se plie et se déploie l'espace questionné et inquiété. Fortement ancrées au sol⁶⁰, ces cinq plaques s'élèvent dans un mariage de robustesse et de fragilité vers un ciel éternellement convoqué par une lumière omniprésente. La lumière offerte par la verrière en damier de cette fameuse nef participe à l'œuvre en tant que médium de prédilection tout autant que l'acier. Ainsi, ces cinq plaques apparaissent comme des traits d'union entre terre et ciel, comme pour mieux nous rappeler l'essence intrinsèque de l'architecture mais aussi de la sculpture. Ces cinq traits scandent l'espace dans son aspect colossal pour mieux le souligner, le magnifier mais aussi et surtout pour en convoquer les motifs universels et archaïques. En effet, le visiteur ne peut détourner ses pensées des motifs premiers architecturaux que sont la stèle, le dolmen, le menhir ou encore la tombe. Dans cette articulation du ciel et de la terre, du haut et du bas, nous assistons à la naissance du motif architectural primordial et universel de l'érection. Pour le dire autrement nous sommes traversés et convoqués à l'œuvre par sa capacité surprenante à « tenir debout », cet instant que nous avons lu chez Maldiney.

Dans cette ouverture du réel omniprésente dans l'œuvre de Serra se magnifie grâce au minimalisme des traits une harmonisation des tensions qui participe aussi à l'effet d'équilibre dégagé par la structure. Cette harmonie tient notamment à l'articulation des entités sol-ciel mais aussi dans un travail de contraste confrontant solidité et fragilité : l'œuvre est ancrée profondément dans le sol mais de par son inclinaison⁶¹, elle apparaît dans toute sa délicatesse.

⁵⁹ Richard Serra, *Promenade*, 2008, installation, plaques d'acier, Monumenta, Grand Palais, Paris.

⁶⁰ Notons ici, sous un aspect plus pragmatique, que le sol du Grand Palais a dû être consolidé puis foré afin de pouvoir enfoncer des pieux à quinze mètres de profondeur.

⁶¹ Les cinq plaques ne sont pas parfaitement perpendiculaires au sol. Serra offre une inclinaison d'un degré soixante-neuf aux stèles qui penchent tantôt d'un côté, tantôt d'un autre.



Contenu non libre de droit



Figure 3 - Richard Serra, Promenade, 2008.

Ce jeu de rupture avec une certaine attente géométrique du spectateur vient exclure l'œuvre d'une pure stabilité du réel afin d'en ouvrir un côté plus lyrique, plus poétique. Ce geste interpelle d'autant plus la fragilité d'un instant tant il contraste avec la brutalité du matériau constitutif de chaque stèle. Ainsi, Serra s'affirme dans un écart entre les présupposés brutaux et froids du minimalisme et une surprise poétique et rythmée. Il articule ainsi froideur et émotion, passivité latente et expressivité inattendue. Dans ce travail du contraste discret mais efficace, nous pouvons souligner une interpellation de la verrière de la nef du Grand Palais qui alterne les jeux entre la courbe et la ligne droite, entre la fragilité du verre et la robustesse du fer. Cette verrière symbolise à elle-seule le lieu, elle est une sorte de métonymie pour l'œil parisien. En réalisant *Promenade*, Serra magnifie cette dichotomie architecturale mise en exergue par une tension entre finesse et brutalité. Il rejoue sous forme de mise en abyme le dialogue des formes architecturales existantes. Nous devons ainsi souligner le mariage harmonieux du quadrillage rigide et géométrique avec les courbes fines et élancées des voûtes et du dôme. Pour le dire autrement, avec cette intervention *in situ*, se trame un travail précautionneux de mise en valeur qui possède de multiples lectures concomitantes ; le bâtiment harmonise de forts contrastes visuels et matériels. Il en est de même pour l'œuvre de Serra où chaque stèle interroge indépendamment cette harmonisation des contrastes mais aussi ce moment où les stèles s'interrogent les unes avec les autres tout en jouant les contradictions du lieu d'installation. Par ce geste plastique, nous assistons à une cohérence architecturale et plastique qui est paradoxalement engendrée par une tentative de mises en tensions. C'est ce travail d'échos et d'interpellations que désigne l'artiste américain qui souligne un désir de dialogue entre les œuvres ; à l'occasion de la Monumenta, il affirme à ce propos, « je voulais que le volume entre les plaques résonne⁶² ».

Cette résonance dont parle l'artiste advient grâce à la mise en place d'un rythme propre, intrinsèque à l'œuvre. Il faut ici préciser que cette valeur de rythme n'est pas à entendre du côté d'une fréquence ou d'une répétition mais bel et bien dans un travail poétique de mise en équilibre des tensions offertes par la matérialité de l'œuvre elle-même. Au-delà du travail plastique et architectural des contrastes, il faut ajouter le travail que Serra effectue autour de la répétition du motif de la stèle. Il décline cette œuvre sous forme de cinq plaques distinctes placées de manière équidistantes

⁶² Parisart, 2008, revue en ligne, « <http://www.paris-art.com/monumenta-2008-promenade/> ».

mais totalement dissymétriques. L'artiste accepte ainsi les règles de la géométrie minimaliste et, dans un même geste, les biffe en créant la surprise d'une installation aléatoire. Cette déstabilisation rythmique, plastique et formelle vient souligner la capacité de l'œuvre à générer elle-même son propre temps et son propre espace qui l'exclut de fait du réel dans la puissance même du geste poïétique. Et ce geste poïétique se concrétise non seulement dans l'œuvre plastique en tant qu'objet artistique mais aussi et surtout dans la mise en place d'un temps et d'un espace inédit partagé par le visiteur. Ici, le spectateur regarde certes mais il se retrouve happé par le temps et l'espace propre de l'œuvre à laquelle il participe.

Serra, de son propre aveu, construit cette œuvre comme un parcours pour le visiteur, un parcours faisant intervenir la multiplicité sensorielle de l'expérience esthétique. Ainsi le titre est fort évocateur car la promenade est étymologiquement l'action de « pro-mener », c'est-à-dire mener, faire aller, conduire, et c'est exactement cela qui est mis en œuvre. Cette installation mène, dirige le visiteur selon son temps et son espace, elle l'englobe pour l'amener en son sein. Cette œuvre renoue ainsi avec l'aspect primordial de l'architecture qui consiste à capter le marcheur pour l'amener à participer activement au construit, au bâti. Le promeneur déambule ainsi dans un double lieu qui fonctionne en parallèle, celui du Grand Palais rythmé et interrogé par l'élévation des cinq stèles en acier. Nous nous retrouvons ainsi happés par un double travail de l'espace qui fonde un troisième espace, celui où s'entremêlent, où s'imbriquent les deux réalisations architecturales et plastiques. Nous assistons de même à la confrontation de deux temps qui nous jettent et nous accueillent dans une troisième qualité temporelle : celle d'un présent inscrit éminemment dans la contemporanéité. Pour mieux intensifier l'aspect éternel et infini de ce présent répété sans cesse, il faut noter qu'il est physiquement impossible au visiteur d'apercevoir la totalité des cinq stèles d'un seul point de vue. L'œuvre dans sa totalité n'est jamais concevable par un seul regard. Ainsi, elle déplie de manière utopique son espace et son temps pour le prolonger dans l'aspect éternel de la rencontre dans la contemporanéité. C'est alors l'espace que nous pouvons entendre avec Maldiney, l'espace « se versant en lui-même, à travers les différences qu'il se donne, l'espace devient présent à soi : regard du monde⁶³ ». Enfin, par cette harmonie équilibrée et déployée des rythmes, le visiteur intervient selon une promenade architecturale qui se

⁶³ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, éditions Klincksieck, 2003, p. 17.

décline avec aisance faisant ainsi écho à la simplicité et à la légèreté d'une promenade. Nous nous laissons attraper et guider par l'œuvre.

Ajoutons toujours au sujet du rythme dans cette installation le fait qu'elle redessine ce que nous avons pu dire à propos du texte en tant qu'espace. En jouant avec l'espace des pleins de des vides, en rythmant les voix et les silences, l'œuvre plastique de Serra métaphorise la force résidant dans la construction formelle et significative du texte. Le rythme de cette *Promenade* est le rythme textuel décrit par Nietzsche : « lorsqu'on fit pénétrer le rythme dans le discours, cette violence qui agace de manière nouvelle tous les atomes de la phrase, qui impose de choisir ses mots et donne aux pensées une coloration nouvelle, les rend plus sombres, plus étrangères, plus lointaines : une utilité superstitieuse, certes !⁶⁴ ». De même, en retraçant l'espace du lieu, *Promenade* insuffle un rythme inédit à celui du Grand Palais qui évolue dans sa constance. L'installation vient inquiéter le lieu dans sa constance pour tenter d'en révéler l'utopie en latence. Expliquons simplement cela par le geste premier de Serra qui advient dans l'épuration des formes afin de porter la sculpture à un paroxysme du minimalisme. Influencé par son travail de jeunesse dans une aciérie, Serra inculque à ses œuvres un dépouillement radical afin de livrer des matériaux aux apparences brutes. C'est ce qu'il effectue au sein même du Grand Palais en offrant au visiteur cette promenade sculpturale et architecturale qui n'a de sens qu'au regard de l'environnement qui participe à l'œuvre. Bien que cela ne paraisse pas flagrant au premier regard, les cinq stèles répètent à l'infini, par un jeu de symétries et de dissymétries, les qualités bâties du Grand Palais. Dans une scène de mise en abyme, le sculpteur redessine l'architecture réceptacle afin de la magnifier. Afin aussi de proposer un nouveau regard entretenu par l'émergence d'un nouvel espace-temps dont nous avons déjà parlé. La sculpture apparaît alors dans un écho au bâtiment dont il relève la forme la plus pure, la plus universelle. Le travail de Serra procède ainsi de l'utopie dans sa capacité à réduire la forme architecturale en son essence de forme et de texture. Avec *Promenade*, Serra tente de réduire le bâtiment existant à sa forme architecturale primordiale voire archaïque : celle d'une élévation du bâti qui s'affirme dans un acte d'ouverture. En dressant ces cinq plaques de métal brut, le sculpteur souligne l'élévation du Grand Palais qui interpelle le geste premier de l'architecture qui consiste à dresser un trait d'union entre ciel et sol. Cet acte que nous pourrions

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p. 132.

qualifier de minimaliste vient souligner l'immense simplicité du geste premier de l'architecte qui dresse du construit là où l'espace n'était qu'en attente. Il retrace et redessine ainsi l'espace en effectuant un travail d'articulation et d'harmonisation des pleins et des vides. Dans ce rappel du geste poïétique, Serra appelle l'utopie dans ce qu'elle possède d'universel et donc d'unifiant. Cette œuvre renoue, crée du lien et unifie ainsi de manière universelle. Elle s'inscrit justement dans un processus purement utopique qui consiste à rejouer l'espace pour en donner la forme la plus pure, la plus dépouillée et donc la plus accessible. Elle remonte à l'origine de la forme première en dessinant la rupture initiale au réel qui fonde toute possibilité poïétique. Ces cinq plaques, dans un seul et même geste, unifient l'espace pour mieux en rappeler sa déliaison originelle. L'œuvre s'inscrit dans un acte d'éternel retour de la forme vers la forme. Nous pouvons dire qu'elle n'a de cesse de nous ramener au lieu utopique et inaccessible de sa mise au monde pour au final ne nous désigner que ce lieu tendu à l'infini. Avec cette œuvre que nous savons temporaire et exclusive, nous renouons avec Mallarmé pour affirmer que « rien n'aura eu lieu que le lieu⁶⁵ ».

1-1-3 La critique : une métaphore foudroyante et primitive de la rupture

« Ce soir, grand orage au-dessus de Paris. Eclats de feu d'artifice, roulement de tonnerre, chuintements et fracas de batteries et de cuivre, et puis, dans le silence soudain revenu et comme pour applaudir à la beauté du spectacle, le crépitement précipité de la pluie »
Jean Clair⁶⁶

Si nous avons traité jusqu'à présent de la qualité primordiale de la coupure originelle qui fonde l'essence poïétique en art et en architecture, il est ici le moment de souligner et d'apercevoir cette rupture sous des traits concrets et palpables. Il intervient alors ici autant de motifs qui illustrent cette rupture afin de mieux justifier le fait que l'utopie, dans son émergence, est conditionnée par une césure du réel. Cette césure s'illustre dans une certaine violence si nous l'envisageons par le biais d'une

⁶⁵ Stéphane Mallarmé, *Poème: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, 1969, p. 10.

⁶⁶ Jean Clair, *Journal atrabilaire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 119.

métaphore, celle de la tempête qui déploie sa foudre et ses éclairs par un phénomène de surprise. Forts de cette image, nous développerons ensuite l'incarnation de la rupture première mise en œuvre par l'utopie dans la figure de la critique. La critique comme le point originel de la plupart des récits littéraires qui questionnent et ambitionnent une remise en cause totale ou partielle de la vie politique et idéologique établie. Enfin, au plus proche de notre analyse, nous verrons comment, l'utopie en architecture s'accomplit dans la critique d'une certaine vision de la ville aux XIXe et XXe siècles.

L'éclair, la foudre et la surprise

Il est de multiples raisons de parler ici de la figure de la tempête. En effet, elle fonde ce motif inattendu qui vient surprendre la quiétude du réel pour mieux le déchirer en éclairs foudroyants et de fait, éclairants. Elle participe de la violence en sa capacité d'apparaître dans l'inattendu, d'arracher en mille morceaux le tissu impeccable du ciel qui s'évertuait dans la latence. Dans cet espace à la fois supérieur et insaisissable qu'est le ciel, la foudre vient déchaîner ce qui jusqu'à présent n'était que l'aspect paisible et immuable du réel. Elle vient agiter l'immobile dans un phénomène de rupture violent et de contraste qui n'en souligne que mieux sa puissance d'apparition. Le motif de la foudre illustre parfaitement l'aspect surprenant que revêt la rupture qui fonde l'œuvre et la possibilité d'une utopie. Comme l'émergence d'une œuvre, la foudre nous surprend car elle intervient dans le domaine de l'inenvisageable. Il est impossible d'anticiper la foudre – ni de la contrôler d'ailleurs - tout comme il est impossible d'anticiper l'émergence d'une forme, d'une œuvre pure. Tout cela participe de la surprise en son sens étymologique, c'est-à-dire qu'elle nous prend par-dessus, elle intervient dans un domaine qui nous est supérieur et donc impalpable. C'est le domaine spatio-temporel inédit que crée l'œuvre dans l'instant même de son apparition, ainsi, elle nous échappe. C'est ainsi que nous devons visualiser la naissance d'une utopie, et c'est cet instant foudroyant de sa création qui va, entre autre, fonder son caractère inaccessible. Comme la foudre, l'utopie intervient dans un éclair surprenant et foudroyant qui lacère le tissu paisible de la réalité. Souvenons-nous de l'œuvre de Fontana qui pointe exactement ce moment apertural où la foudre, la déchirure redessine dans un geste infini la condition de son existence première.

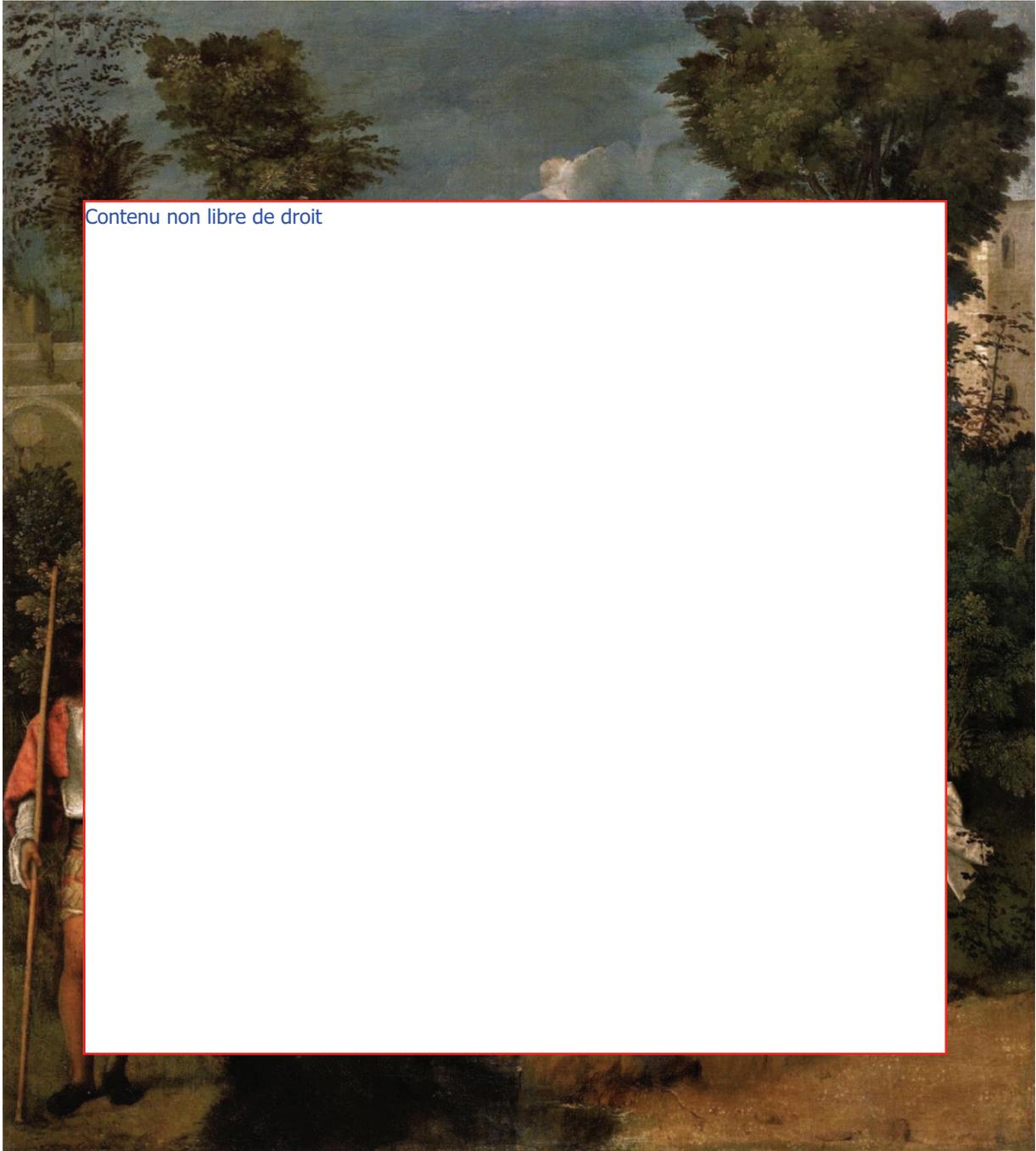
C'est principalement ce point-là qui attire une fois de plus notre attention. En effet, dans cet acte de foudroiement, c'est aussi un élan de monstration qui se trame dans l'œuvre. Dans le geste plastique de la déchirure, l'œuvre ne cesse de nous faire revenir au motif même de cette césure incessamment rejouée. Pour citer l'architecture, c'est aussi dans son acte solide d'élévation du bâti que la forme foudroie et scinde l'espace pour mieux nous pointer sa capacité à tenir son espace propre. C'est cela que propose Maldiney qui précise, « dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence⁶⁷ ». Ainsi, nous pouvons assurer que dans la constance du bâtiment érigé dans l'espace et dans le temps, l'architecture miroite et rejoue à l'infini la béance créée dans et par son moment d'émergence.

C'est aussi cela que Frédérique Malaval décèle dans le tableau de Giorgione intitulé *La Tempête*⁶⁸ réalisé entre 1500 et 1510. Ainsi, elle souligne que, « le motif de la foudre se présente comme l'une des élucidations possibles à l'entendement de la naissance – naissance d'un cosmos, d'un monde, création d'une peinture en sa forme et dans l'ouverture au langage⁶⁹ ». Quand l'artiste italien représente au premier plan cette scène paisible en toute quiétude, c'est pour mieux nous montrer en arrière-plan le motif de la foudre qui menace l'ensemble du tableau. De plus, Giorgione place au-devant de la scène une mère allaitant un nourrisson et semble ainsi redessiner, en renfort de l'éclair, la naissance d'une naissance. Dans ce geste poïétique et maïeutique, l'artiste illustre la naissance de l'œuvre d'art mais aussi et surtout le lieu qui fonde la possibilité de cette apparition. En peignant la foudre et la maternité, l'artiste trace sa propre capacité de création et souligne alors la possibilité de naissance d'un langage pour se dire lui-même. De même pour l'utopie qui se dit-elle-même dans l'intitulé de son acte de langage. Dans cette puissance de monstration, art et utopie illustrent la mise au monde d'un nouveau monde, l'instauration d'un espace-temps inédit et sans précédent. Par cet éclair surprenant, l'artiste offre aussi au spectateur la monstration d'un monde qui devient le monde propre du spectateur lui-même qui reçoit de plein fouet le faisceau lumineux transporté par l'œuvre. Dans la réception de ce monde par le spectateur se véhicule la possibilité d'accéder à ce monde mais aussi celle d'un langage pour le dire : « cette foudre éveille le spectateur à la réalité et à

⁶⁷ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 44.

⁶⁸ Giorgione, *La Tempête*, 1500-1510, Huile sur toile, 82 × 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

⁶⁹ Frédérique Malaval, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, éditions de l'Harmattan, Paris, 2003, p. 42.



Contenu non libre de droit

Figure 4 - Giorgione, La tempête, 1500-1510.

l'actualisation des choses du monde, des formes et du langage⁷⁰ ». Par le terme d'« actualisation », nous pouvons dire que le spectateur se retrouve éminemment placé et replacé dans le temps de la contemporanéité qui est celui de la réception de l'œuvre. Ainsi l'œuvre déploie pleinement par son sujet ce que Walter Benjamin qualifiait au travers de la notion d'*aura*. Conscients de cette rencontre de l'œuvre nous assistons à l'affirmation d'un moment qui s'instaure dans l'instant au sens exceptionnel et fuyant du mot. La foudre participe de l'instant et magnifie dans son acte de monstration et d'édition l'œuvre d'art qui s'offre dans la gratuité et la simplicité de son apparition : « L'instantanéité est le mouvement en lequel commencement et fin coïncident⁷¹ ». Dans cette rencontre qui relève de l'instant se dessinent les contours d'une expérience difficile à concevoir car elle possède en elle-même son propre commencement et sa propre fin qui interagissent en concomitance. Pareillement pour l'architecture qui combine en son sein l'*arkhé* et le *télos*, mais aussi pour le récit littéraire utopique qui confond fond et forme.

La critique et la tempête, deux motifs du départ utopique en littérature

Dans l'entendement de la figure de la rupture en tant que nécessité au sens philosophique du terme, il apparaît important ici de concrétiser notre propos sous les traits abondants des récits utopiques. Visiblement, la littérature utopique théorisée et nommée par Thomas More, a toujours précisé la nécessité d'une rupture qui fonde la possibilité de son accomplissement ou du moins son départ. Prenant des formes multiples, le départ vers l'utopie a toujours pour fondement une rupture. Selon les récits, cette cassure revêt des aspects tantôt visibles, palpables, majeurs, tantôt des côtés plus secrets, symboliques voire cachés. Ce sont quelques-uns de ces aspects que nous tenterons ici de mettre à jour afin d'étayer notre avancée. Thomas More qui agite et innove en titrant son récit *L'Utopie* et marquant par la négation le principe même de la naissance d'un concept à proprement parler. C'est dans le préfixe négatif que se fonde le néologisme morien, par cet acte de refus du lieu, il fonde un lieu inédit et inaccessible à la fois. Dans cette césure de la réalité, More construit à la fois un

⁷⁰ *Ibidem*, p. 44.

⁷¹ *Ibidem*, p. 45.

refus du lieu, et du temps existant : son ouvrage est dans le même geste une u-topie et une u-chronie. Si la notion d'utopie existait bien avant More, ce dernier marque un tournant décisif en nommant l'innommable par le biais de la négation en tant que rupture absolue. Dans cet acte puissant de nomination, nous ne pouvons qu'affirmer la paternité réelle de Thomas More. Il faut voir en lui l'image totalement anachronique d'un homme qui intervient telle une charnière articulant les concepts d'utopie de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Il est en effet, le seuil qui, par la nomination de l'utopie, nous permet dans ce travail d'entremêler différentes conceptions, époques, images et supports.

Thomas More, est avant toute chose un homme aux facettes plurielles ce qui nous permet aussi d'entendre la notion de pluralité que nous lisons dans l'utopie. Ses nombreuses activités en tant que juriste, écrivain, historien, philosophe, théologien mais aussi homme politique armé de convictions en font une sorte de parangon de l'Homme humaniste tout comme son proche ami Erasme⁷² qu'il rencontre en 1497. Fort de ce caractère pluriel et développé, il nous apparaît aujourd'hui comme naturel qu'il soit enclin à l'invention du terme et du genre utopique. Avec *L'Utopie*, principalement dans la première partie, More effectue une critique acerbe de la société anglaise du début du XVI^e siècle. Relevant d'un dialogue imaginaire entre Thomas More lui-même et Raphaël Hytlodée, un marin portugais rencontré à Anvers, cette première partie a pour atout de dresser un portrait satirique et caustique de la situation sociale, politique et économique contemporaine. Y sont décriés le désir guerrier jamais inassouvi, les ambitions princières, la vie de la cour, l'injustice des lois et des prisons, la pauvreté mais aussi un système économique qui tend à se privatiser de plus en plus

⁷² La sincère amitié et le respect mutuel qui unissent Erasme et More sont attestés. En effet, les deux hommes, malgré une différence de douze ans, vont entretenir une correspondance dense et régulière qui influencera nécessairement les travaux respectifs de ces deux intellectuels. Citons ainsi *L'Eloge de la folie** qu'Erasme achève d'écrire chez More en 1508-1509 et qu'il lui dédie : « C'est que j'ai d'abord pensé à ton propre nom de Morus, lequel est aussi voisin de la Folie que ta personne est éloignée d'elle ; tu es même de l'aveu de tous son plus grand adversaire. J'ai supposé ensuite que cet amusement de mon esprit gagnerait ton approbation, parce que tu ne crains pas un genre de plaisanterie qu'on peut rendre docte et agréable et que, dans le train ordinaire de la vie, tu tiens volontiers de Démocrite. Certes, la profondeur de ta pensée t'éloigne fort du vulgaire ; mais, tu as tant de bonne grâce et un caractère si indulgent, que tu sais accueillir d'humbles sujets et t'y plaire. Tu recevras donc avec bienveillance cette petite déclamation, comme un souvenir de ton ami, et tu accepteras de la défendre, puisqu'elle n'est plus à lui, mais à toi par sa dédicace. [...] Je laisse à ta maîtrise le soin de défendre cette *Moria* qui est ton bien. Adieu, Morus très éloquent ! ».

Pareillement, en 1517-1518, Erasme surveille de près la publication et les corrections de *L'Utopie* dans ses 3^e et 4^e éditions.

**Eloge de la Folie*, traduction par P. de Nolhac, éditions Garnier Frères, Paris, 1964, pp. 13-15.

tout en accentuant les clivages sociétaux. Homme politique et érudit, More dresse cette critique dirigée que nous traduisons clairement par une rupture face aux acquis et à la stabilité d'une société qu'il ressent injuste et inacceptable.

Pour prendre un exemple concret et fort de sens, focalisons-nous sur le rejet total de More, et donc de son personnage, du système d'*enclosure* qui grandit en Grande-Bretagne. Au début du XVI^e siècle, le gouvernement anglais remet totalement en cause le système d'organisation de l'agriculture qui se voulait jusqu'alors coopératif et communautaire. Les agriculteurs jouissaient alors de parcelles communes et partagées équitablement sur lesquelles ils avaient des droits d'usage. Face à un essor du commerce de la laine et donc à une nécessité d'accroître l'élevage du mouton, le gouvernement décide de cloisonner les parcelles de manière officielle supprimant ainsi les acquis des paysans (liberté des assolements, communaux et droits d'usage). Transformés en pâturages par de riches propriétaires, les surfaces d'élevage deviennent des domaines privés et entraînent de vives révoltes paysannes dans l'Angleterre du XVI^e siècle. Ainsi, si *L'Utopie* dessine une proposition de vie communautaire et équitable, c'est avant tout pour More, alors très engagé dans la lutte contre les *enclosures*, une rupture aux principes individualistes qui commencent à envahir la vie sociale anglaise. Par ce geste de scission, c'est dans un premier élan de réformisme que More s'affirme (il faut entendre ici réformisme au sens premier du terme) : « Je suis donc convaincu que les ressources ne peuvent être réparties également et justement, que les affaires des hommes ne peuvent être heureusement gérées si l'on supprime la propriété privée. Aussi longtemps qu'elle subsistera, la partie la plus nombreuse et la meilleure de l'humanité portera un lourd et inévitable fardeau de misère et de soucis⁷³ ». En plaçant ces mots dans la bouche de son interlocuteur protagoniste, More dévoile ainsi une critique de la privatisation mais surtout des inégalités qu'elle entraîne. Il nous est impossible de mieux expliciter cela qu'en citant les mots de More qui expriment de manière flagrante et sans détours la vision de l'Humaniste. Afin de comprendre et justifier les vols qui agitent l'Angleterre, le protagoniste répond :

- Vos moutons, dis-je. Normalement si doux, si faciles à nourrir de peu de choses, les voici devenus, me dit-on, si voraces, si féroces, qu'ils dévorent jusqu'aux hommes, qu'ils ravagent et dépeuplent les champs, les fermes, les

⁷³ More, *L'Utopie*, *op. cit.*, p. 130.

villages. En effet, dans toutes les régions du royaumes où l'on trouve la laine la plus fine, et par conséquent la plus chère, les nobles et les riches, sans parler de quelques abbés, saints personnages, non contents de vivre largement et paresseusement des revenus et rentrée annuelles que la terre assurait à leurs ancêtres, sans rien faire pour la communauté (en lui nuisant, devrait-on dire), ne laissent plus aucune place à la culture, démolissent les fermes, détruisent les villages, clôturant toute la terre en pâturages fermés, ne laissant subsister que l'église, de laquelle ils feront une étable pour leurs moutons⁷⁴.

Dans notre thèse qui envisage l'utopie par le prisme de l'architecture et donc de la gestion de l'espace, il est fort intéressant d'observer que l'une des premières préoccupations créatrices de More est une vive critique du cloisonnement. Dans une nécessité de rupture, More remet totalement en cause la parcellisation, la clôture de l'espace qui engendre selon lui disparités et injustices. C'est aussi cette notion que dégage Bernard Salignon dans un habile intitulé en affirmant que « la cité n'appartient à personne ». Parallèlement, ajoutons à cette image que, lorsque More théorise et décrit l'Utopie, ce n'est pas un système exhaustif, parfait et clos, mais un système ouvert placé sous le symbole de l'accueil. A l'image d'un *work in progress*, son Utopie est un chantier perpétuel, en perpétuelle construction et à l'écoute de l'extérieur. Enfin, c'est tout naturellement que More dresse dans cette partie l'éloge du dénuement, lui qui n'accorde quasiment aucun crédit aux biens matériels tant prisés par la *doxa*. Là aussi, il propose une rupture, une rupture des biens matériels qui semble nécessaire et incontournable à l'émergence d'un nouveau monde. Nouveau monde arraché de l'ancien et donc vierge de toute propriété : « Les biens auxquels les autres hommes ne renoncent pas avant d'être vieux et malades et, même alors, de fort mauvais gré, et parce qu'ils ne sont plus capables de les conserver, je les ai distribués à mes parents et amis alors que j'étais en bonne santé, robuste et plein de jeunesse⁷⁵ ». More souligne dès lors le besoin de faire table rase du passé tant critiqué pour établir de nouveaux horizons.

Si Thomas More propose une critique subtile mais évidente de la société, nous pouvons chez Francis Bacon percevoir la même figure mais intensifiée par un récit de naufrage inaugural. Dans *La Nouvelle Atlantide*, Bacon dessine les contours de l'île de Bensalem qui met en exergue une société à la fois philosophique et savante. Dès les premières pages du livre, nous sommes plongés au cœur d'une tempête désolante

⁷⁴ *Ibidem*, p. 99-100.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 90.

qui vient fonder l'origine du propos de Bacon. Citons ce passage qui nous permet de dire l'importance d'une rupture dans la mise en place de la possibilité d'une narration :

Puis le vent tourna, et s'établit à l'ouest pendant des jours et des jours, si bien que nous ne pouvions pour ainsi dire pas avancer, et que nous fûmes parfois sur le point de faire demi-tour. Ensuite des vents violents et forts se levèrent, soufflant du sud-est-est ; ils nous jetèrent au nord, malgré tous les efforts que nous déployions ; nos vivres ; que nous avons pourtant ménagées, se mirent alors à manquer. En sorte que, nous trouvant au beau milieu de la plus grande désolation marine qui soit au monde, sans vivres, nous nous considérions comme des hommes perdus, et nous nous préparions à la mort. Cependant nous élevâmes nos voix et nos cœurs vers Dieu Très-Haut, qui fait voir *ses merveilles dans l'abîme*, en implorant de sa miséricorde qu'il veuille bien à présent faire surgir pour nous une terre afin que nous ne périssons pas, de même qu'au commencement il découvrit la face de l'abîme et fit apparaître la terre séparée des eaux⁷⁶

La tempête apparaît à la fois surprenante, violente et démunie le sujet. Bacon chante la solitude en jouant à l'infini le paysage d'une mer hostile et désertique au sein de laquelle l'homme se retrouve seul et perdu. Avant l'écriture du lieu utopique, de la Maison de Salomon, Bacon rompt le récit par une rupture du réel qu'il personnifie sous les traits de la tempête, de la perte en mer. De fait, il présente aussi et concrétise cette perte en montrant le manque de vivres qui fait écho à l'évaporation du matérialisme (nous retrouvons ici des valeurs partagées avec More). Dans cette perte même de repères, il affronte l'omniprésence de la mort qui participe du néant. Dans cette acceptation du vide qui s'insère dans la réalité, c'est avant tout une origine dans l'abîme que désigne Bacon. Il compare l'hostile situation de perte des marins à l'enfoncement dans un abîme profond qui intervient telle une déchirure du réel. Enfin, s'il cite les *Psaumes* (107,23) et Dieu qui fait voir « ses merveilles dans l'abîme », c'est pour mieux souligner l'irruption de toute chose provenant d'un abîme. Avec ce passage initial, Bacon place le récit et le voyage en parallèle à Dieu qui dans ce cinquième livre des *Psaumes*⁷⁷ déclenche un orage pour punir les marins, pour les démunir afin de

⁷⁶ Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, op. cit., p. 83.

⁷⁷ « Ceux qui étaient partis en mer sur leur bateau et travaillaient sur les grandes eaux, ceux-là ont vus la façon d'agir de l'Eternel et ses merveilles en haute mer. D'un mot, il a fait souffler un vent de tempête qui a soulevé les vagues de la mer. Ils montaient vers le ciel, ils descendaient dans l'abîme, ils étaient angoissés face au danger ; saisis de vertiges, ils titubaient comme un homme ivre, et toute leur habileté était réduite à néant. Dans leur détresse, ils ont criés à l'Eternel, et il les a délivrés de leurs angoisses : il a arrêté la tempête, ramené le calme et les vagues se sont calmées. Ils se sont réjouis de ce qu'elles s'étaient apaisées, et l'Eternel les a conduits au port désiré* »

* *La Bible: avec notes et références : l'original, avec les mots d'aujourd'hui*, Lausanne, Suisse, Société biblique de Genève, 2007, p. 404.

déclencher une réaction. Dieu les exclut du réel, les arrache au temps et à l'espace disposés pour mieux les révéler, pour les remettre au monde. Dans cet acte de renaissance, Bacon à l'image du texte vétérotestamentaire, rejoue la Genèse et la Création, pour monter l'émergence d'une terre, nouvelle. Bacon en utopiste inspiré par Dieu, fait surgir la terre dans un élan poïétique qu'il origine dans l'abîme.

Ce départ inquiétant et fracassant dessiné par Bacon, nous le retrouvons de manière moins virulente mais tout aussi résolue chez Voltaire. En effet, Candide, avant de s'affirmer dans une épopée fameuse, réside paisiblement dans un château bourgeois et rassurant. Ce récit à la fois initiatique, formateur et satirique se base sur l'évolution du personnage au fil des chapitres, évolution originellement conditionnée par une rupture du monde paisible qui entoure le protagoniste. Voltaire inaugure son aventure par un départ brutal et inopiné : Candide, dit-il, est chassé du château « à grands coups de pied dans le derrière⁷⁸ ». Si le départ est théâtralisé chez Bacon, Voltaire ironise la situation pour mieux attirer notre attention. Candide est poussé vers le dehors, il est exclu de ce qui fondait son réel, son départ advient dans la rupture. Nous pouvons ici citer la métaphore d'une rupture naturelle propre à Voltaire lui-même, celle du tremblement de terre de Lisbonne en 1755 qui va agir tel un catalyseur dans son œuvre. Avec cet élément perturbateur, Voltaire chante le départ d'un jeune homme démuné de ses conditions matérielles confortables : « Candide, chassé du paradis terrestre, marcha longtemps sans savoir où, pleurant, levant les yeux au ciel, les tournant souvent vers le plus beau des châteaux, qui renfermait la plus belle des baronnettes, il se coucha sans souper au milieu des champs entre deux sillons ; la neige tombait à gros flocons⁷⁹ ». Candide, jeune et naïf par définition est le personnage idéal de l'utopie, son innocence facilite le phénomène d'acceptation et donc de marche vers l'utopie. Pour autant, au début du récit, son départ est une déchirure qui acquiert la compassion du lecteur. Une rupture aussi qui conditionne nécessairement son futur apprentissage. Accompagné de son valet, Candide doit accepter la rupture, la césure de sa réalité pour créer son propre réel intrinsèque qui sera celui du récit littéraire, « allons, mon maître, suivons le conseil de la vieille ; partons, et courons sans regarder

⁷⁸ Voltaire, *Candide ou L'optimisme*, Paris, Librio, 2012.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 7.

derrière nous⁸⁰ ». Par la cassure du personnage, Voltaire fonde la naissance de son récit. Un récit en mouvance qui se refuse à regarder en arrière. Candide part sans cesse en avant, vers le dehors, et c'est en cela que le récit s'affirme pleinement sous le regard de l'utopie.

Forts de cette expérience littéraire, nous poursuivons notre avancée au regard de quelques passages liminaires du roman *L'île des Gauchers* dans lequel Alexandre Jardin parvient à harmoniser dans la figure du départ les deux éléments qui nous retiennent. Ainsi, nous assistons à un départ tempétueux auquel s'adjoint une critique acerbe de la société contemporaine matérialiste. Jardin propose l'aventure d'un homme qui décide, avec sa famille, de quitter sa vie paisible et passive pour une île qui personnifie et idéalise la relation d'amour qu'il entretient avec sa femme. Le protagoniste, Jérémy Cigogne, aspire à une vie plus épanouie, plus essentielle au sein de laquelle il va tenter d'accorder à sa vie amoureuse un aspect moins tranquille et moins matérialiste. Le désir qui meut Cigogne est celui de tendre vers un parangon de l'amour vrai, de l'amour nécessaire, absolu et libre. Il estime ne pas aimer sa femme à la juste valeur de leur amour. Avec cela, il renoue avec une vision presque extrémiste de l'amour que nous lisions déjà en 1988 dans *Le Zèbre*⁸¹. Il s'élance ainsi vers une conception de l'amour qui s'éloigne de la *doxa*, de la réalité entendue ; au profit d'une rupture au réel qui va le projeter en avant vers de nouvelles conceptions philosophiques, spatiales et temporelles. Dans cette totale remise en cause, dans ce retournement, Jardin introduit le protagoniste dans l'intervalle articulatoire d'un reconditionnement du réel radical. Cette envie inassouissable d'aspirer à un amour accompli et accomplissant meut, secoue et agite le personnage qui, en cela, nous apparaît comme un personnage éminemment utopique. Dans l'appellation du personnage, Cigogne, se dégage d'ores-et-déjà la figure d'un voyageur qui aspire à un ailleurs que nous sentons tous insaisissable. Utopique certes, mais en cela, le héros de Jardin rejoint le personnage de la tragédie grecque dont nous seuls, lecteurs, connaissons l'aspect vain de sa destinée. Pour autant, il fonce sans se retourner vers un projet au sens d'un système qui jette en avant. Cigogne emportant sa famille part en avant, fuit, et cette fuite est une fois de plus conditionnée par une déchirure

⁸⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁸¹ Alexandre Jardin, *Le Zèbre*, Paris, Gallimard, 1988.

matérielle de la réalité proposée et prédisposée. La rupture fondatrice du récit est présentée dans un premier temps comme acte jouissif, joyeux et ainsi présenté sous le ton de l'ironie qui agite le texte de manière satirique. La liste matérielle et ridicule proposée ci-après donne un certain rythme qui agite le récit pour mieux souligner et désigner la fuite en avant du protagoniste :

Ils abandonnaient l'essentiel de leurs biens, tout le poids de leur famille. [...] Etrangement, Cigogne éprouvait une authentique jubilation à quitter cet univers sur mesure, ses thermomètres d'un exquis diamètre, son lit-bureau en acajou, ses slips fourrés, ses pièges à chats, (...), étonnant appareil à ventouse utile pour siphonner ses fosses nasales ; de tout ce matériel sur mesure il n'avait plus besoin, à présent que sa vie même allait être à la mesure de sa nouvelle ambition : être un mari !⁸²

La dernière phrase est fort intéressante car elle nous autorise à qualifier le départ de Cigogne d'acte poétique égal à la naissance d'une œuvre qui s'offre elle-même grâce au faisceau développé par sa propre apparition. Cigogne n'a plus besoin des objets matériels qui viennent métaphoriser le passé historique car, à partir de maintenant et grâce à son nouveau projet, il s'inscrit dans le lieu même de la contemporanéité. Il touche ainsi les propres atouts dont il est lui-même le géniteur, il accède à une vie « à la mesure de sa nouvelle ambition ». Il s'affirme alors dans le temps du présent et dans un espace construit par lui-même sur-mesure, à entendre dans le fait que cette mesure est intrinsèque et dépendante à son propre projet.

De ce premier départ vers l'ailleurs, Jardin rejoue le motif une seconde fois comme pour mieux placer cette étape charnière dans la figure du voyage auquel il prête un aspect lyrique, enfantin et merveilleux. La famille prend le départ vers l'île des gauchers en empruntant une montgolfière. Au cours de ce voyage, ils sont contraints de lester certaines affaires emportées afin de favoriser l'avancée du ballon. Dans cette seconde rupture au matérialisme, Jardin désigne la nécessité d'avancer, de se projeter afin de ne pas s'écraser, de ne pas revenir au néant. La liste des objets lancés, présentée en gradation, redonne du rythme à la fois au récit littéraire mais aussi et surtout au motif même du voyage, du projet qui les mène vers l'utopie. Ainsi,

⁸² Alexandre Jardin, *L'île des gauchers*, Paris, Gallimard, 1995, p. 59.

Avec flegme, Peter montra l'exemple en jetant au sol sa collection de soldats de plomb. Laura lâcha sa valise de livres d'adolescente dans l'herbe. Ils étaient résolus à gagner ce pays où les parents avaient l'air de mieux s'aimer, cette île qui les préservait des écartèlements d'un nouveau divorce. (...) Touchée par l'élan de ses aînés, Emily se débarrassa alors avec joie des vestiges trop lourds de leur passé ; elle coupa les nœuds qui renaient les valises en cuir, chargées d'objets sans valeur au regard de l'avenir qui les attendait. Sans regret, elle abandonna sur place la malle d'osier qui contenait leur vaisselle de porcelaine de Prague, ainsi que leur argenterie de famille. Jamais elle n'avait éprouvé autant de plaisir à se défaire de ses biens, de bribes de leur histoire⁸³

Rappelons que ce livre est avant toute chose une aventure, une utopie amoureuse. Dès lors, nous apprécions le fait qu'Emily, la femme de Cigogne se détache d'un symbole fort en signification : elle se déleste des cadeaux de mariage, métaphores d'une société européenne ancrée dans ses coutumes et le confort de son matérialisme.

Cigogne emporte tout dans sa fuite vers le bonheur et l'amour vrai. Il emporte ses enfants, mais aussi et surtout sa femme, l'objet ultime de son utopie amoureuse, la condition même de sa fuite en avant. Cette dernière, dans un acte ultime de rupture jette par-dessus bord leurs anciennes lettres d'amour. Jardin expulse les écrits antérieurs de leur amour pour mieux proposer une écriture inédite, celle de leur utopie amoureuse qui en train de s'accomplir dans le voyage :

Avec courage, Emily jeta les caisses par-dessus bord ; il le fallait. En tombant, les couvercles s'ouvrirent ; les lettres d'amour se dispersèrent comme des papillons de papier. Leur vieille façon de s'aimer s'éparpilla à tous les vents. Toutes leurs frustrations mises par écrit, leurs ressentiments anciens, ces bonheurs trop fugitifs, leurs incompréhensions accumulées, leurs abandons imparfaits, tout cela les quitta d'un coup. Allégé, le ballon s'envola. Les alizés les emportèrent⁸⁴

Dans le rythme descendant des papillons de lettres d'amour, le couple s'installe de manière inédite dans une pulsation ascendante qui les exclut à la fois du néant et du réel. Ainsi, le ballon reprend de l'altitude pour les plonger au plus profond d'un voyage qui leur permettra tout au long du roman, avec beaucoup de finesse et de poésie, de découvrir sur une île les objets d'un amour novateur et véridique. Un amour délesté

⁸³ *Ibidem*, p. 70.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 71.

des présupposés et des attentes stéréotypées d'un temps et d'un espace qui n'étaient pas les leurs.

Si les quatre récits que nous venons d'évoquer partagent communément l'île comme point d'ancrage, nous les avons ici identifiés pour leur vision du départ qui questionne l'aspect surprenant et inquiétant de la tempête afin de métaphoriser la critique nécessaire et constructive de la société. C'est pour les mêmes raisons que nous allons mettre ici en miroir deux œuvres, l'une étant une installation d'Olafur, l'autre un des récits d'aventure les plus fameux qui met en scène Robinson Crusoé. Si le lien n'est pas évident en apparence, il faudra pour avancer voir ces deux œuvres par le prisme de la rupture en tant que figure du déclenchement d'un départ utopique. Dans cette première rencontre de Robinson Crusoé, nous n'avons aucun doute quant au fait de lire *Vendredi ou la vie sauvage* généralement reçu comme un livre de littérature de jeunesse car notre sujet, c'est-à-dire celui de l'utopie, questionne nécessairement le monde de l'enfant et l'aspect naïf et gratuit qui peut en émaner. C'est en 1971 que Michel Tournier propose cet ouvrage qu'il présente comme une adaptation jeunesse de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, lui-même inspiré par le fameux écrit de William Defoe titré *Robinson Crusoé*. Nous reviendrons dans l'articulation littéraire de ces trois récits mais lisons ici Tournier afin de saisir en toute simplicité le départ de Crusoé vers un destin inopiné. Rapidement, le protagoniste se retrouve embaqué sur un bateau et ce dernier, avec son équipage, rencontre une violente tempête qui permet à l'auteur de déclencher le récit à proprement dit. Dans les premières lignes, Tournier décrit : « L'avantage des tempêtes, c'est qu'elles vous libèrent de tout souci. Contre les éléments déchainés, il n'y a rien à faire. Alors on ne fait rien. On s'en remet au destin. A ce moment-là, le fanal suspendu à une chaîne qui éclairait la cabine accomplit un violent arc de cercle et éclata contre le plafond⁸⁵ ». Nous retrouvons dans ce passage la tempête peinte par Giorgione dans ce qu'elle possède de surprenant, d'inattendu et de violent. Pareillement, comme les personnages du premier plan chez Giorgione, Robinson et son équipages se retrouvent ancrés dans un non-acte, c'est-à-dire dans l'espace de la passivité, de la latence. Ils s'enfoncent vers un néant dont ils attendent le phénomène de rupture qui les fera renaître. Dans le tableau du maître italien, c'est l'œuvre elle-même qui se

⁸⁵ Michel Tournier, *Vendredi ou La vie sauvage*, *op.cit.*, p. 9.

donne naissance au sein de la césure violente de la tempête. Chez Tournier, cette rupture fondatrice et poïétique intervient dans le symbole d'un fanal qui se brise violemment. Le protagoniste se retrouve alors dans un lieu transitionnel fondé par l'obscurité qui remet en cause l'espace et le temps. Le noir engendré par la tempête plonge Robinson dans une perte de repère qui fonde une césure transitionnelle. Dans ce temps bref et fugace se trame la naissance, la mise au monde de nouvelles formes proposées : le récit d'aventure pour Michel Tournier, l'œuvre d'art chez Olafur Eliasson.

C'est à l'occasion de l'inauguration de L'Espace culturel Louis Vuitton qu'Olafur Eliasson propose une œuvre *in situ* intitulée *Votre perte de sens*⁸⁶. Déjà le titre évoque et sous-tend une rupture, une remise en cause de l'espace-temps désigné ici dans son impression sensorielle. C'est en 2006 que l'artiste décide de réaliser un ascenseur quelque peu atypique dans lequel il entrevoit la possibilité de faire émerger dans l'enclos d'une simple cage fermée un monde transitionnel qui s'inscrit directement dans une recherche plastique, formelle et sensorielle de la rupture. Le visiteur est accueilli dans le hall majestueux et doit, pour accéder à l'espace d'exposition, emprunter cet ascenseur artistique. A l'intérieur de ce dernier, une rencontre avec le vide personnifié : une sorte de boîte calfeutrée de noir, le sol noir aussi est mou. Une fois les portes refermées, le visiteur silencieux se retrouve dans un espace fermé et totalement plongé dans la pénombre. A cette pénombre omniprésente s'ajoute une rupture auditive favorisée par une isolation sonore qui supprime tout bruit provenant de l'extérieur ou du mécanisme de la machine. Durant ce moment d'élévation, le visiteur de l'espace qui n'a pas encore accédé au lieu-même d'exposition, s'installe dans un moment charnière qui représente une sorte d'entre-deux. C'est dans cet espace atemporel et insaisissable que l'œuvre d'Eliasson rejoint notre propos sur l'utopie. Le visiteur est projeté dans le côtoiement d'une allégorie du non-espace et du non-temps, il approche l'atmosphère utopique qui s'initie dans une rupture au réel. C'est cela que trace Eliasson, une figuration de la rupture en tant qu'espace poïétique. C'est en effet cet ascenseur qui intervient comme élément maïeutique, il conditionne le passage de l'extérieur vers l'intérieur, de la rue vers l'espace muséal, l'espace de présentation des œuvres. Cette rupture sensorielle est augmentée par la césure qui se trame de l'extérieur bruyant et intempêtif des Champs-Élysées vers la quiétude de

⁸⁶ Olafur Eliasson, *Votre perte de sens*, 2006, installation *in situ*, Espace Culturel Louis Vuitton, Paris.

l'espace d'exposition. Ainsi, l'espace Louis Vuitton, bien qu'il soit installé dans le centre névralgique de la ville, apparaît, grâce à cette œuvre, dans une rupture à la ville. L'œuvre dans ce qu'elle possède de plus déstabilisant est perceptible du côté d'une entropie sensorielle. Eliasson joue avec la rupture dans son intervention dans la surprise, dans ce qu'elle a de plus déstabilisant dans le sens où elle agite la stabilité établie par l'espace de la ville. Avec *Votre perte de sens*, c'est aussi, avant toute chose, une perte de repères qui se dessine : le visiteur est littéralement désorienté. Si la symbolique de l'élévation est forte, cette dernière n'est que peu conçue par le visiteur. Dans cette œuvre, plus de haut, de bas, de dessus, de dessous. Le visiteur accompli dans un acte intime et intérieur, ignore totalement le nombre d'étages parcourus, la rupture reconditionne les repères et les valeurs spatiales préétablis. Pareillement, le temps est oublié, aucune notion concrète du temps qui passe. Sans repères spatiaux, le visiteur est projeté dans le personnage de Robinson Crusoé qui découvre peu à peu le temps qui passe sous de nouvelles conditions. Pas de montre, de pendule, de calendrier : les jauges du temps physique sont inexistantes et donc les habitudes rassurantes sont agitées et secouées. Le visiteur chez Eliasson est identique à Robinson Crusoé qui se retrouve dans une pénombre déconcertante conditionnée par une rupture : celle du fanal brisé chez Tournier et celle du voyage en ascenseur chez Eliasson. Ces deux œuvres mises en miroir nous permettent de concrétiser, de rendre plus palpable l'impression de rupture qui conditionne le voyage vers utopie qui est un voyage primordialement transitionnel. Les œuvres nous montrent le caractère essentiel de la rupture dans la puissance en acte de l'élan poétique. D'une brisure, d'une béance en pénombre se dessine les contours d'une œuvre à-venir. Ainsi se dresse dans la création de l'œuvre la mise au monde d'une forme originellement conditionnée par une rupture plastique et esthétique tant elle engage les notions de temps, d'espace et de plasticité de la forme.

Rupture idéologique et politique : récit inaugural

De cette rupture nécessaire à l'utopie, il faut déceler la notion de critique comme incontournable du langage utopique. En réalité, elle n'en est pas une notion annexe mais bel et bien une valeur intrinsèque et dépendante de manière flagrante au fonctionnement de l'utopie. Le terme même d'utopie porte en son essence le motif du

refus, de la négativité qui le fonde. En effet, le geste –souvent inconscient- du refus, fonde l'émergence même d'une utopie en tant qu'elle est une contreproposition, un contreprojet. Elle n'est pas foncièrement retournement total ou révolution, elle appartient plutôt au registre du glissement, de l'écart. Elle est en cela un déplacement de l'espace lié au refus d'un lieu préétabli. Cet écart, ce glissement est sa condition première liée au moment de rupture qui la fait naître et donc en réponse à une critique constituante. La critique constitue l'utopie dans le même instant qu'elle en est foncièrement le système d'organisation primaire. C'est cela que propose Marin qui souligne habilement le fait que la critique en utopie n'est pas un mode d'accès mais bien l'accès lui-même : « La subversion y apparaît comme représentation figurative de la loi, comme norme. Autrement dit, en utopie, la transgression n'est pas relative à une loi, elle est devenue loi⁸⁷ ». La critique comme phénomène figuré de la rupture n'est pas un biais de l'utopie, elle en est le moteur et le système d'ouverture qui régit son fonctionnement. Ajoutons que ce fonctionnement est efficace dans le fait que l'utopie est, au même titre que l'art, une ouverture du langage à la puissance du langage. Sa puissance réside dans le fait que l'utopie est avant toute chose un langage, une représentation inscrite dans un champ idéologique. C'est donc en cela qu'elle peut dresser, face au réel, une contreproposition qui s'articule dans la critique. Elle utilise les procédés de la représentation au service de la mise en place d'une nouvelle représentation permise par une rupture : « L'utopie est une critique idéologique de l'idéologie⁸⁸ ». L'utopie dans son acte de langage et de représentation érige comme principe la transgression et donc, agite la quiétude du réel. La puissance de l'utopie n'est donc pas de savoir si elle est réalisable ou non, plausible ou non. Sa puissance intervient dans cet acte de rupture critique qui permet une nouvelle émergence des idées. Toujours pour Louis Marin, « que le dialogue utopique ait une fonction critique, cela est certain. La représentation de la Cité parfaite, le tableau de ses mœurs, de ses institutions et de ses lois, parce qu'il est tableau et représentation, trouve un référent négatif dans la société réelle et fait émerger une conscience critique de cette société⁸⁹ ». L'utopie possède cette capacité transcendante qui fait que, grâce à sa fonction de langage et de représentation, elle fait émerger une nouvelle entente de la société. Qu'elle soit totalement extravagante ou vaine, ne nous intéresse donc

⁸⁷ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 110.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 249.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 110.

plus, ce qu'il faut absolument saisir, c'est que dans son acte de critique, elle véhicule et entraîne un éveil de la pensée et des consciences. C'est cette puissance majeure que concède Cioran qui, malgré un pessimisme affirmé et flagrant envers l'utopie, avoue cette capacité qu'elle a de mouvoir, d'inquiéter. Inquiéter, comme nous l'avons déjà proposé, au sens qu'elle dérange la quiétude et la latence au profit d'une mise en acte, d'un éveil de la pensée.

Au regard de cet éveil de la pensée, poursuivons avec Cioran qui affirme qu'« on ne fonde pas un empire seulement par caprice⁹⁰ ». Il permet ainsi d'apporter le fait que la fondation d'une idée nouvelle, d'un récit inédit, d'une utopie ne participe pas d'une simple envie mais plutôt d'un besoin voire d'une nécessité. Nécessité dans le sens où il ne peut en être autrement. A travers la nécessité de critiquer, l'utopie permet au sujet humain de s'inscrire dans un acte de réflexion, de penser, qui agite son intellect mais aussi son imagination à des fins créatrices. A l'image des Muses antiques, l'utopie mobilise le sujet afin de le pousser dans un élan poétique qui entraîne une certaine satisfaction, une jouissance, celle de la pensée constructive et créatrice. Et cette pensée est conditionnée selon un système découlant directement de la critique en tant que système propre. Cette critique vers l'utopie intervient dans un refus du réel au profit d'un contreprojet émancipateur et mobilisateur. A cela d'ajouter avec Nietzsche, un sentiment de joie et de bonheur qui n'est pas sans rappeler l'aspect *eutopique* lié à l'utopie :

La critique, l'exclusive et l'injuste autant que l'intelligente, vaut à celui qui l'exerce un plaisir tel que le monde doit de la reconnaissance à toute œuvre, toute action qui provoquent de nombreuses critiques de la part de nombreuses personnes : car la critique laisse une traînée étincelante de joie, d'esprit, d'admiration de soi, de fierté, d'enseignements, de bonnes résolutions. – Le dieu de la joie créa le mauvais et le médiocre pour la même raison qui lui fit créer le bien⁹¹

Au-delà de cet aspect excitant et mobile de la critique utopique, il faut ajouter avec Jean-Marc Stébé, spécialiste de la sociologie urbaine, que cette remise en question

⁹⁰ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, op. cit., p. 43.

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A.-M. Desrousseaux et H. Albert, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 429.

nécessaire fonde pour l'utopie ce qui la diffère en partie du mythe. C'est dans cette capacité interrogative et critique que l'utopie s'éloigne du mythe : « Alors que le mythe étaye, renforce et justifie les structures mentales et sociales existantes, l'utopie se structure autour d'une fiction démystifiante qui fait naître une attitude sceptique, un soupçon à l'égard de l'ordre existant⁹² ». A travers cela, il reprend ce que présageait déjà Wunenburger « Ce que le mythe justifie, l'utopie le conteste et le consume⁹³ ». Là où le mythe répond de manière rassurante et bienfaisante aux réalités de la société établie, l'utopie questionne et agite. Pareillement, quand le mythe fixe et lénifie nos interrogations, l'utopie secoue et critique vivement de manière constructive et productrice. Disons autrement que si le mythe s'installe dans le domaine de la poétique, l'utopie inquiète dans l'acte poétique. Dans sa capacité contestataire érigée en règle de conduite, l'utopie déchire le tissu latent et rassérénant du mythe qui entoure la réalité.

Pour saisir pleinement les enjeux de cette critique, il faut aussi constater le fait récurrent qu'elle advient majoritairement dans un contexte politique et sociétal faible et en perte de vitesse. Nous l'avons vu plus haut, les utopies littéraires s'originent automatiquement dans un contexte négatif et péjoratif. Bien que l'utopie se donne pour mission et motivation d'outrepasser le réel, il est indéniablement que l'emprise du réel est présente et ancrée dans la naissance même du motif utopique. Avec Marin, disons alors que, bien qu'éloignée par définition du réel, l'utopie participe par essence de ce dernier : « L'utopie n'a cependant nul rapport à notre monde, tout en étant dans une certaine mesure issu de lui⁹⁴ ». Si l'utopie s'extrait du réel, il faut en effet reconnaître et avouer qu'elle y participe au préalable, pour mieux s'en éloigner. Et c'est en ce point d'éloignement qu'intervient la critique qui agit d'autant plus que l'insatisfaction du réel est grande. C'est ce phénomène de critique en tant que refus d'immobilisme que Nietzsche nomme « résurrection de l'esprit ». Renouveau de la pensée qui s'avère croissant au regard du déclin de la société : « Dans la maladie politique, un peuple se rajeunit d'ordinaire lui-même et retrouve son esprit alors qu'il était en train de le perdre dans la recherche et la conquête du pouvoir. La civilisation doit ses valeurs les plus hautes aux temps politiquement faibles⁹⁵ ». Nous pouvons voir dans ce rapport

⁹² Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, Paris, J. Vrin, 2011, p. 9.

⁹³ Jean-Jacques Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, J.-P. Delarge, 1979, p. 23.

⁹⁴ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 75.

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 298.

« malaise social / critique » un fonctionnement communiquant, de réciprocité. Plus les temps sont durs, plus la critique est vive et de fait, constructive et jouissante. En cela réside une valeur d'optimisme liée à l'utopie. En effet, malgré une certaine négativité du réel, ce dernier laisse toujours une porte entrouverte qui permet de sortir pour mieux le critiquer dans un acte de rupture. Si cette échappatoire est le système de l'utopie, nous pouvons une fois encore dresser un parallèle avec l'art. Ce détachement au réel que fait l'utopie renoue avec le réel dans le même geste que Paul Klee accorde à l'art, ce dernier « ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Disons-le autrement, là où l'utopie divague et s'éloigne du réel, elle n'a au final de cesse, dans sa critique productive et créatrice de nous le faire côtoyer.

C'est cela même que George Orwell dessine avec brio dans *La ferme des animaux*⁹⁶. Dans un premier temps, renouant avec le motif de la fable, Orwell dote les animaux de paroles afin de dresser la critique de la société, celle des humains mais aussi du fonctionnement de l'Angleterre. Forts de cette remise en cause, les protagonistes vont mettre en place un nouveau système utopique, plus juste et communautaire. De cette rupture à la réalité, Orwell fonde une société en apparence plus juste, plus égalitaire. Puis dans un deuxième temps, cette société dévie pour les mêmes raisons qui fondaient le premier retournement. Orwell déploie une multiplicité de lectures où l'enchaînement de critiques souligne l'empreinte du réel, se prégnance. Enfin, prenant un certain recul, nous pouvons lire entre les lignes de cette fable en apparence un peu naïve la critique d'un contexte social et politique contemporain de l'écrivain lui-même⁹⁷. Avec cet ouvrage protéiforme, Orwell corrobore de manière efficace et narrative la puissance du discours utopique à s'extraire du réel pour mieux s'en emparer, pour mieux l'interroger sur le long terme. En cela, Orwell est un écrivain éminemment utopiste dans cette capacité que possèdent ses écrits à s'éloigner de la réalité pour mieux en pointer les failles et les limites. Il répond ainsi aux critères de Fiorato pour qui, « les utopistes représentent ainsi la pointe la plus avancée et la plus globale de la critique sociale de leur temps⁹⁸ ». Orwell et les utopistes en général,

⁹⁶ George Orwell, *La ferme des animaux*, trad. J. Queval, Paris, Gallimard, 2007.

⁹⁷ En lisant *La ferme des animaux*, nous ne pouvons que deviner certains traits liés à Marx, Lénine, Staline, Trotski, Nicols II, Roosevelt, Churchill, Hitler, mais aussi des clins d'œil à la propagande et au stakhanovisme.

⁹⁸ Charles Fiorato (dir.), *La Cité heureuse: l'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, trad. P. Abbrugiati, H. Giovannetti et C. Maïer, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 14.

confirment par la figure de la critique, leur appartenance indéniable au temps de la contemporanéité qui n'a de cesse d'interroger le réel, de le remanier, de le dépasser pour mieux nous y confronter. Il en est de même pour les artistes et tout particulièrement les architectes qui dans leur capacité à remodeler la ville, interagissent en permanence en fonction d'une critique de la réalité urbaine.

Critique de la ville individualiste, artificielle et mécanisée

Si nous questionnons dans cette recherche l'architecture utopique par le biais de l'art contemporain, il faut ici prendre pour éléments de départ les apports théoriques des architectes eux-mêmes préoccupés par la possibilité d'une utopie. Si la littérature et les arts plastiques découlent du déclenchement d'une critique, c'est bien aussi cela que nous observons chez certains penseurs et architectes dont l'attrait pour l'utopie est indéniable. Pour ces-derniers, la critique d'un certain modèle urbain intervient comme une motivation de l'acte créatif. Nous lirons avec eux le refus mais surtout la dénonciation d'une réalité urbaine décroissante qui inquiète. En nous focalisant sur les paroles de quatre architectes majeurs des trois derniers siècles, nous pouvons localiser un consensus critique. Critique est ici à saisir au sens étymologique du terme, c'est-à-dire grave, qui annonce une crise, un tournant. Leurs constatations possèdent des caractéristiques communes majeures que nous soulevons ici. Que ce soit pour Owen, Engels, Le Corbusier ou encore Wright, la critique de la grande ville, de la trop grande ville est flagrante. Tous quatre interrogent les méfaits de la ville industrielle et industrialisée. En effet, ils dénoncent l'influence néfaste et les inégalités que créent les grands ensembles industriels liés à un essor récent et croissant. Dans les inquiétudes liées à l'urbanisme apparaît le questionnement de l'humain qui se retrouve isolé malgré la multiplication des réseaux de connections ainsi que sur la standardisation et surtout la mécanisation de la société. La critique théorisée et affirmée devient une démarche première de l'architecte qui s'apparente à une mise en route, un élan initial que nous rapprochons évidemment d'un départ pour l'utopie.

C'est ainsi qu'il faut entendre la pensée de Robert Owen, qui, dans la lignée ouverte par Thomas More, propose un départ, un tournant sociétal visant à reconsidérer radicalement l'organisation de la cité. Poursuivant la pensée humaniste

il présente dans ses écrits la volonté d'un nouveau départ qui se veut nécessaire. Et ce départ théorique et projeté se veut déclencher par un constat à la fois critique et inacceptable de la société dont il est le contemporain. Ainsi dit-il que, « Le moment est arrivé où un changement doit être produit : une nouvelle ère doit commencer. L'esprit humain qui, jusqu'ici, a été enveloppé des ténèbres de la plus grossière ignorance doit enfin être éclairé⁹⁹ ». C'est de ce constat sans détours qu'Owen enclenche le processus réflexif qui entend fonder son désir d'autre chose, d'ailleurs et donc d'utopie. La critique galvanise sa pensée qui met peu à peu en place l'acte de glissement vers une utopie à la fois communautaire et plus égalitaire. Avec Owen, « pour transformer radicalement la condition et le comportement des défavorisés, il faut les retirer du milieu dont ils subissent actuellement la néfaste influence, les placer dans des conditions conformes à la constitution naturelle de l'homme¹⁰⁰ ». Dans son refus d'une société inégale et inéquitable se trame le projet d'une ambition novatrice et plus adéquate aux attentes naturelles du sujet humain. Il envisage une société à échelle humaine et rejoint la littérature utopique en déployant les sujets qui lui sont chers : urbanisme, organisation du travail, architecture, politique et éducation.

Proche de cette critique de l'obscurantisme du XIXe siècle, Friedrich Engels poursuit le propos en le localisant clairement dans un milieu urbain qu'il critique en raison de son aspect froid et matérialiste qui rompt avec la notion même de communauté, de fraternité. Ainsi écrit-il la grande ville comme le parangon de l'individualisme bruyant et aliénant : « Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, ils ne se manifestent nulle part avec une impudence, une assurance si totales qu'ici, précisément, dans la cohue de la grande ville. [...] Il en résulte aussi que la guerre sociale, la guerre de tous contre tous, est ici ouvertement déclarée¹⁰¹ ». La condamnation de la grande ville en essor au XIXe siècle est ouvertement assumée et marque le point de départ d'une philosophie de l'urbanisme envisageant la vie en communauté. Ce que nous tentons d'apporter ici n'est la visualisation de systèmes établis par Owen ou Engels. Il s'agit plutôt de souligner combien la critique d'un élément du réel (soit ici la grande ville industrielle) marque une rupture, une articulation

⁹⁹ Robert Owen, cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme, utopies et réalités, Une anthologie*, éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 91.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 92-93

¹⁰¹ Friedrich Engels, cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p. 183.

qui offre la possibilité d'un ailleurs théorisé et pensé. En dressant l'examen et le blâme de cette réalité urbaine qu'ils méprisent, ces deux philosophes s'inscrivent dans un acte de réflexion utopique, en avant. Ils apportent un processus philosophique qui n'est pas une pure négation gratuite mais la proposition d'un glissement, d'une transition vers autre chose encore inconnu et c'est en cela qu'ils nous permettent d'affirmer le caractère utopique de la critique et du jugement.

C'est cet éveil utopique, qui résulte d'un constat et d'une prise de conscience objective qui nous fait aussi lire Le Corbusier. Il accuse ainsi une trop longue période de torpeur, de latence silencieuse et surtout d'acceptation soumise qui éloigne le sujet de sa véritable nature. Avec Le Corbusier, « disons dès maintenant que, depuis cent ans, submergés dans la grande ville par une invasion subite, incohérente, précipitée, imprévue et accablante, pris de court et désarçonnés nous nous sommes abandonnés, nous n'avons plus agi¹⁰² ». Il critique la passivité de ses contemporains et s'inclut lui-même dans ce phénomène d'attente inactive qui voit se mettre en place une architecture dans laquelle il ne retrouve pas l'humain comme centre de préoccupations. Le Corbusier met ainsi face à face naturel et artificiel au service d'un grief à la fois sociétal et urbanistique. Ainsi pour lui, « les conditions de nature ont été abolies ! La ville radio-concentrique industrielle moderne est un cancer qui se porte bien ! Encasernement et inhumanité caractérisent nos médiocres boîtes à loyer mal insonorisées¹⁰³ ». Le constat d'échec qu'il présente face à l'industrialisation qui rend la ville à la fois artificielle et inhospitalière marque dans son travail un point nodal de réflexion qui catalyse ses interrogations architecturales et comportementales. Au regard de ce blâme architectural, Le Corbusier se retourne vers des propensions plus naturelles qu'il érige en lois au profit d'une vision de la société plus communautaire et participative. Cette mise au point liminaire introduit sa pensée en acte et agite ses interrogations vers un motif utopique visant à tendre vers une cité à la fois plus humaine et plus fraternelle. Son architecture n'advient pas dans un simple élan de refus mais au travers d'une rupture qui est l'origine de solutions, d'alternatives qui lui semblent à la fois plus justes mais surtout plus naturelles. C'est dans cette vision d'ouverture et de création qu'il propose qu'« au grand éparpillement de panique, une

¹⁰² Le Corbusier, cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p. 234.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 235.

loi naturelle doit être opposée, celle qui fait se grouper les hommes pour s'entraider, se défendre, économiser leurs efforts¹⁰⁴ ». Nous retrouvons dans ces propos des apports théoriques et sociétaux initiés par Owen et Engels. Dans les prémices de la réflexion corbuséenne se trame la tentation d'une utopie naissante, en cours d'élaboration, qui se projette dans le futur convoqué au présent.

C'est cette vision à la fois critique et constructive que nous retrouvons chez son contemporain américain Frank Lloyd Wright qui métaphorise la grande ville sous les traits d'une machine à la fois inquiétante et violente. A l'instar de Le Corbusier, Wright déplore le glissement progressif et passif d'une société où domine la nature vers un système mécanisé et bruyant. Lui aussi fort critique, il affirme à propos du citadin, que « la violence et la rumeur mécanique de la grande ville agitent sa tête "urbanifiée", emplissent ses oreilles "urbanifiées" - comme le chant des oiseaux, le bruissement du vent dans les arbres, les cris des animaux ou les voix de ceux qu'il aimait remplissaient autrefois son cœur¹⁰⁵ ». Tout comme Le Corbusier déplore le manque d'entraide et l'individualisme croissant, Wright blâme la grande ville qui annihile tout acte créateur. Lui, dont l'activité primordiale d'architecte n'est que création novatrice et inédite ne peut entendre une société qui réfute l'acte poétique au profit de machines froides et aliénantes. Ainsi, Wright se désole qu'« au stade actuel, dans la machine que la grande ville de l'ère automobile est devenue, aucun citoyen ne peut créer autre chose que des machines¹⁰⁶ ». Il propose une vision critique et acerbe du paradigme d'une cité où l'automobile est devenue l'archétype même de la création. Par cela, ce qu'il condamne avant toute chose, c'est la position d'infériorité de l'homme qui n'est plus qu'un spectateur passif d'une ville-machine. Pour lui, « le citoyen vraiment "urbanifié", perpétuel esclave de l'instinct grégaire, est soumis à une puissance étrangère, exactement comme le travailleur médiéval était l'esclave d'un roi ou d'un Etat¹⁰⁷ ». En interpellant le passé féodal, la pensée de Wright rejoue aussi la critique que Thomas More dresse face aux *enclosures* qui origine le fondement de son récit utopique.

Malgré des siècles d'écarts, si les motifs varient, le fond de la question subsiste et les préoccupations demeurent quasiment identiques. Les utopistes s'affirment dans

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Frank Lloyd Wright, cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p. 298.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 298.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 299.

un refus des inégalités qu'elles concernent le travail, l'accès à l'habitat ou bien encore au pouvoir social et politique. Cela est certain mais ce qui nous intéresse tout particulièrement ici est de souligner le fait que ces condamnations s'inscrivent à l'origine d'un processus qui va lui-même au-delà d'une simple diatribe. Nous l'avons bien vu tout autant dans les pratiques plastiques que littéraires, la critique est un moteur énergisant de la pensée qui s'érige en acte face à une passivité latente et lénifiante. La mise en acte vers l'utopie n'est pas une pensée gratuite et sans fondement, elle s'origine dans un malaise profond et inacceptable. Tellement inacceptable qu'elle devient un élément déclencheur, le motif d'un voyage physique ou philosophique vers un lieu encore impalpable mais envisagé. En effet, les utopistes dessinent les contours, donne un nouveau visage au lieu de leurs projections. C'est évidemment en ce sens que l'architecture offre ici sa place dans le sens où cette dernière correspond et ambitionne l'ensemble des éléments décrits. La vision utopique de l'architecture est sollicitée tout d'abord car elle est un acte de création mais aussi parce qu'elle se donne pour support l'espace. Avec l'utopie, l'architecte condamne une certaine organisation de l'espace au profit de la projection d'un espace novateur. Sa pensée quitte un lieu existant et décrié dans l'espoir d'un lieu projeté et inconnu. Quand nous parlons de lieu, c'est ici la complexité de l'architecture qu'il faut comprendre dans son aspect protéiforme et multiple. Multiplicités de préoccupation qui font de l'architecture et des arts en général, le support privilégié de l'utopie.

Comme nous avons pu le voir sous divers aspects, la critique de la ville en tant que sujet permet aux architectes d'élaborer une réflexion plus exhaustive sur la société en général. C'est cet élargissement du propos que nous avons tenté d'étayer ici afin de mieux comprendre comment l'utopie se mettait en route. Par extension, disons que la critique comme analyse de cas est une manière de présenter et concrétiser le phénomène de rupture comme origine de l'utopie entendue dans un moment de départ, de mise en route. L'art, dans cette mise en action créatrice a aussi pour caractéristique de nous montrer, dans sa stature, le lieu même de la césure qui origine sa condition. Dans sa figure artistique, l'utopie nous montre son origine par le lieu d'une rupture qui se forme. La forme personnifie et magnifie le lieu et l'instant de sa formation pour nous inviter à un voyage vers autre chose. Si nous avons ici perçu la rupture dans sa condition première et formelle, nous tenterons ensuite d'en saisir une forme plus

esthétique car c'est aussi et surtout cela que l'art donne à voir. Du départ utopique, l'œuvre d'art, par sa forme, nous donne un accès via l'expérience esthétique qui peut emprunter divers aspects notamment celui de la perte et du manque. Nous considérons ici l'émergence de l'utopie comme un voyage en devenir, et nous nous proposons de fait de prendre comme itinéraire l'image de la mer. La mer de par son aspect quasiment omniprésent dans les récits utopiques, mais surtout la mer vue comme un tissu. Un tissu à la fois paisible et rassurant mais aussi comme un lieu sans repères, propice à la perte voire au naufrage.

1-2 Un voyage utopique conjuguant la mer, le naufrage et la perte des repères

« *Tout ce qui est grand se dresse dans la tempête* »
Platon¹⁰⁸

Notre approche du voyage nous amène à questionner la figure du naufrage en tant qu'élément perturbateur et constitutif du récit et de l'expérience esthétique. Le naufrage est aussi cette rupture nécessaire qui métaphorise l'abandon sous les traits d'une perte originelle et initiale. De par sa violence poétique et tragique qui articule et génère le récit, cette figure conditionne l'émergence d'une utopie. Rappelons que si utopie est à saisir du côté d'un non-lieu, d'un sans-lieu, le naufrage est bel et bien cet élément où règnent la perte des repères et le manque d'emprise au réel. C'est tout cela que nous tenterons ici d'éclaircir en étayant l'image du naufrage en tant qu'il surprend et nous permet d'entrevoir sa rupture du réel. Rupture qu'il faudra envisager dans un lieu où l'omniprésence de la mer tisse une toile à la fois créatrice et déchirante, paisible et agitée. Nous avons vu que *Candide* nécessite d'abord d'être chassé violemment afin d'entrevoir son départ. Nous avons ainsi dit que cela semblait incontournable quant à l'inauguration du récit, quant à la naissance du texte. Allons plus loin et disons ici qu'une deuxième rupture du récit fonde à proprement parler le récit d'aventure et donc l'utopie naissante. Cette seconde rupture est marquée par la figure du double : un naufrage suivi d'un tremblement de terre à Lisbonne qui instaure le vrai récit du protagoniste. Nous parvenons alors par cette rupture violente et surprenante à la mise en place d'un nouveau décor où règne incompréhension et dévastation. Ce retournement dédoublé, comme pour mieux accentuer la situation, apparaît pour autant comme un instant, un moment nécessaire qui articule le récit vers sa possibilité d'émergence et d'élan fondateur. La nécessité de ce moment est soulignée par la simplicité de son accueil, cela semble être un paradoxe, celui d'un moment imprévisible qui devait arriver. Et c'est là qu'intervient la notion de nécessité au sens philosophique du terme, cette double catastrophe participe d'un besoin. Besoin d'exister, c'est-à-dire, « être en dehors » : sortir de soi-même pour s'accomplir. C'est ce phénomène que dicte Pangloss dès leur arrivée à Lisbonne, « car il est

¹⁰⁸ Platon, *La République*, (497d, 9), traduction libre de M. Heidegger dans « Le Discours du Rectorat », *L'Auto-affirmation de l'Université allemande*, trad. G. Granel, éditions T.E.R., 1982.

impossible que les choses ne soient pas où elles sont ; car tout est bien¹⁰⁹ ». Ainsi Pangloss s'affirme en tant que premier personnage utopique du récit en sa capacité d'accepter le retournement, la rupture. Il dépasse même cette acceptation en y décelant le caractère supérieur et nécessaire. Figure plutôt optimiste face au pessimisme de Candide, Pangloss affirme face à un inquisiteur que, « la chute de l'homme et la malédiction entraînent nécessairement dans le meilleur des mondes possibles¹¹⁰ ». Cette citation chez Voltaire nous permet de confirmer ce que nous disons depuis le début de cette recherche : la rupture en tant que retournement et soulèvement conditionne l'apparition et la condition d'existence de l'utopie. Ici s'additionne le fait majeur que la rupture est amenée dans une imperturbable délicatesse, elle est attendue dans un acte de passivité et d'accueil. Voltaire dresse le tableau d'un accueil installé dans l'ouvert d'une rupture. D'un naufrage advient le sauvetage de deux mains tendues et ouvertes dans un acte artistique de réception.

Cet accueil rassurant et ouvert, nous le retrouvons formellement dans les deux mains ouvertes que présente l'installation *The keys in the hand*¹¹¹ de Chiharu Shiota. Tendues dans l'ouvert et vers l'ouvert, ces deux mains hospitalières sont en réalité deux barques posées au sol qui témoignent d'un naufrage antérieur qui donne lieu à l'œuvre plastique. Présentée dans le cadre de la Biennale de Venise en 2015, au sein du pavillon japonais, cette œuvre colossale présente un travail envisageant l'espace sous un questionnement multiple et complexe. L'artiste installe au sol deux barques en bois vieilli et de son propre aveu, ces deux éléments semblent deux mains qui reçoivent l'espace tissé de la pièce. En effet, la quasi-totalité de l'espace est transformée en un réseau arachnéen de fils de laine rouge (pas moins de quatre cent kilomètres) qui s'entrecroisent et s'emmêlent de manière aléatoire et irrégulière. Dans ce labyrinthe à la fois tendu et distendu, de vieilles clefs usées et rouillées trouvent leurs places, suspendus par ces fils carmin. Du plafond vers le sol, cette œuvre, comme en suspension, nous plonge au cœur d'une œuvre presque monochrome non sans rappeler l'intérieur d'un corps, dans tout son caractère organique. Le spectateur évolue ainsi au sein de cet espace contraint et dense dont seules les deux coques de bateaux viennent recevoir les flux de fils et de clefs. Si cette œuvre nous interpelle

¹⁰⁹ Voltaire, *Candide*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹¹ Chiharu Shiota, *The keys in the hand*, 2015, installation *in situ*, Biennale de Venise, Pavillon Chinois, Venise.

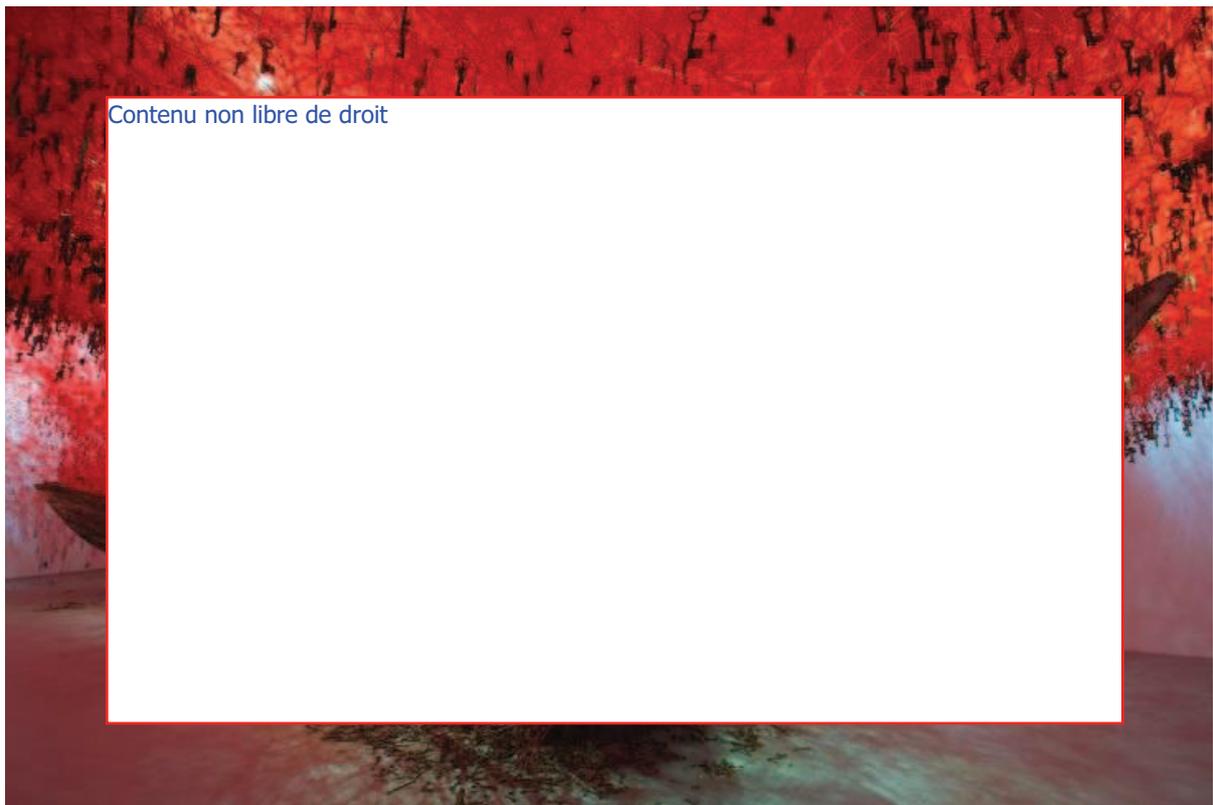


Figure 5 - Chiharu Shiota, The keys in the hand, 2005.

dans la lecture de *Candide*, c'est qu'elle semble rejouer en miroir l'enchaînement de la double catastrophe de Voltaire : le naufrage puis le tremblement de terre. En effet, l'artiste japonaise cite comme principales sources d'inspiration le terrible séisme de mars 2011 qui entraîna un tsunami mais aussi l'incident nucléaire de Fukushima. Symbolisée par les deux barques au sol, l'œuvre dessine les contours d'un naufrage qui vient pointer du doigt le lieu propre de son émergence. C'est dans cette puissance aperturale que l'œuvre touche à l'utopie dont une rupture marque la naissance. De ces deux naufrages métaphorisés par les barques adviennent deux mains tendues. Elles semblent en effet être à la fois un lieu de réception mais aussi de projection. Dans le déchirement de cette œuvre se fonde l'articulation qui reçoit et projette l'œuvre en tant qu'objet poïétique. Les fils tissés et le réseau de clefs apparaissent alors comme autant de parcours et d'ouvertures vers la possibilité de création. De ce paysage arachnéen s'ouvre une infinité de possibilités qui tracent et dessinent la multitude de chemins qu'emprunte l'utopie. L'artiste ajoute elle-même que le motif de la clef représente un corps avec une tête arrondi pour le haut et un corps dessiné par la partie inférieure. Ces corps métalliques esseulés ou groupés nous paraissent comme autant de marcheurs, d'errants qui poursuivent leur chemin, sans but précis. Ces corps qui, à l'image de *Candide*, déambulent avec lassitude, sans autre but que celui de l'appel de l'ouvert que propose l'utopie.

En effet, tout comme l'attente chez *Candide*, et les clefs dans cette installation, le temps est suspendu. L'artiste nous convoque, nous donne un rendez-vous au point même de la jonction entre passé, présent et futur. Dans cette œuvre articulatoire se trame en effet le prisme de la contemporanéité qui convoque les époques et les temporalités pour mieux les éclater dans une figure de la dispersion. Souvenirs, mémoires et espoirs sont assemblés dans le moment privilégié que déplie cette œuvre au lieu même où l'œuvre se déploie sous nos yeux. C'est aussi cette force de monstration et de démonstration qui fonde la puissance plastique et esthétique de cette installation qui nous rappelle ces mots de Maldiney, « dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence¹¹² ». Nous assistons à l'apparition d'une œuvre, d'une utopie, à l'éclosion d'un geste poïétique qui résulte d'un naufrage à la fois latent, surprenant et nécessaire. Enfin, si les traces du naufrage sont palpables et

¹¹² Henri Maldiney, *Arts et existence*, *op. cit.*, p. 44.

observables, la mer paradoxalement omniprésente chez Shiota n'est nulle part dans l'œuvre. Nulle part comme avec l'utopie mais ici plus certainement partout. Disons que la mer dans cette représentation est à la fois le décor, la scène et la toile de fond. La mer revêt l'espace dans son absence qui se laisse oublier, en retrait, face à l'espace formel et sculpté de cette installation labyrinthique. La mer dans son retrait est habilement décrite par l'artiste dans un jeu plastique où forme et fond se confondent. Elle nous apparaît tel un tissage complexe projetant l'infini dans son manque de repères et de limites quantifiables. Ainsi, la figure de la mer interpelle l'utopie.

1-2-1 La mer, un tissu utopique en latence

La mer est indéniablement la toile de fond du naufrage. Elle est un tissu utopique car elle n'appartient effectivement à aucun lieu, elle participe du domaine de l'insaisissable, de l'impalpable. De même, elle relie l'espace tout autant qu'elle le divise. Tout comme l'architecture articule l'espace, elle plie et déplie espace et temps sans aucun référent réel. Elle est un lieu complexe que le regard ne peut saisir dans son ensemble, elle déploie l'espace et le temps dans ce qu'ils possèdent de plus infini. Elle interpelle et convoque l'espace infini sans cesse rejoué, sans cesse déployé. Tout comme l'architecture, elle n'est ni ciel, ni mer mais suppose l'interpellation de ces deux figures assemblées et distendues. Lisons Borges afin de mieux comprendre comment mer et architecture convoquent les notions de non-commencement et d'infini.

La mer est solitaire comme un aveugle.
La mer est un ancien langage que je ne parviens pas à déchiffrer.
Dans la profondeur de l'horizon, l'aube est un humble muret peint à la chaux.
De ses confins la clarté monte, semblable à une fumée.
Impénétrable, comme faite en pierre taillée,
persiste la mer face aux jours agiles.
Chaque soir est un port.
Flagellé de mer, notre regard remonte vers son ciel,
dernière et molle plage, céleste argile des soirs¹¹³

¹¹³ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique 1925-1965*, mise en vers français par Ibarra, Paris, Gallimard, 1985, p. 46.

Dans ces mots se perpétue la notion grecque d'*arkhé*, c'est-à-dire, la mer en tant que commencement. « Mer était là, la mer, la jamais commencée¹¹⁴ », en tant que condition première de toute sa propre condition. A l'image de l'utopie et de l'architecture, la mer s'auto-génère et se conditionne dans ce geste initial. La mer est son propre principe, sa propre loi qui commence et commande. De fait, elle est aussi *tekhnè*, elle est productive et créatrice. Elle construit vers l'infini, tel un bâtiment qui s'érige vers le ciel. Elle intervient au sein même d'un espace-temps qui articule terre et ciel au fur et à mesure qu'elle le façonne, à son image. De par son aspect insaisissable et indomptable, elle fonde un des motifs privilégié de l'utopie. Elle est un lieu inatteignable qui possède une puissance créatrice d'émergence dans la latence de son existence. La mer en tant que tissu déployé à l'horizontalité qui permet à toute forme d'exister dans une verticalité, celle de la rencontre terre-ciel. Cette mer métaphorisée par un tissu est aussi celui du texte qui articule les pleins et les vides au profit de l'apparition de mots, de respirations, de phrases.

Elle est donc pour nous ici, une toile de fond à partir de laquelle intervient le naufrage en tant que rupture nécessaire et créatrice. En tant qu'espace infiniment rejoué, en tant que lieu utopique où se perdent les repères et les attentes présupposées. C'est ce lieu et cet instant que fige Ron Mueck au travers de l'œuvre intitulée *Man in boat*¹¹⁵. L'artiste australien nous convoque en effet avec cette œuvre au rendez-vous d'un instant figé qui renoue avec la notion de *kairos*. Nous nous retrouvons imbibés de ce moment qui fixe l'opportunité, celle de la rencontre d'une œuvre posée et disposée au travers d'une mer omniprésente car interpellée par son absence. L'œuvre présente un homme de petite taille, nu, assis à l'avant d'un navire de fortune. Le travail plastique apparaît dans la simplicité de son apparition ainsi que dans l'inattendu de la rencontre. L'homme intervient à l'œuvre dans la surprise et l'évidence de sa nudité. Intervention augmentée par l'hyperréalisme de la sculpture de l'homme qui traduit la signature artistique et plastique de l'artiste. Dans ce traitement brutal et frontal du corps - notamment de la peau, Mueck accentue la véracité de la rencontre mais aussi l'incarnation de son personnage à l'œuvre. Ce dernier semble à la fois esseulé et perdu

¹¹⁴ Jorge Luis Borges, *L'or des tigres*, mise en vers français par Ibarra, Paris, Gallimard, 1976, p. 63.

¹¹⁵ Ron Mueck, *Man in boat*, 2002, 159 × 138 × 425 cm, matériaux divers, Exposition Ron Mueck, 2013, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

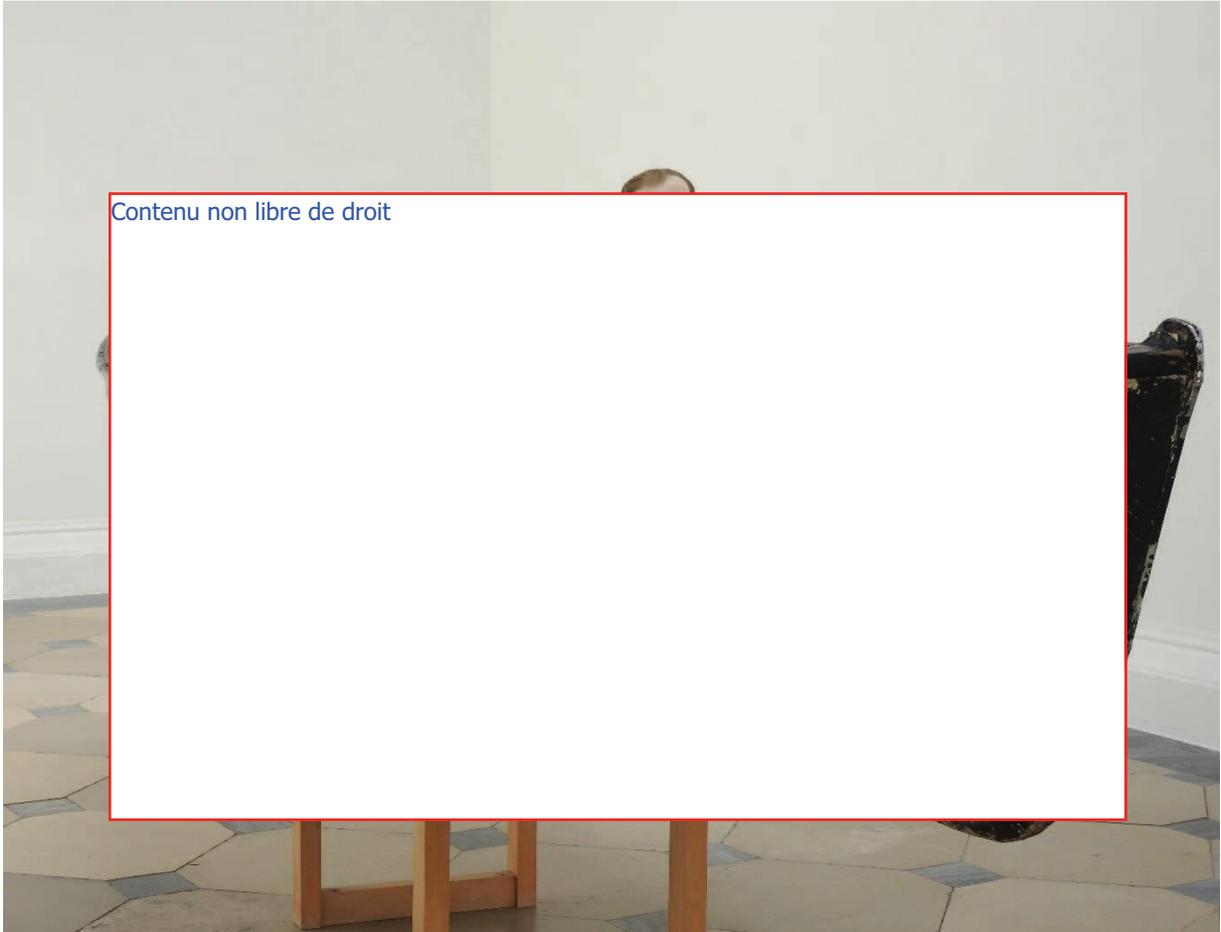


Figure 6 - Ron Mueck, Man in boat, 2002.

sur sa coque de fortune qui advient comme une brisure suspendue de la mer. Légèrement penché sur le côté, le personnage semble guetter vainement un horizon, un repère qui fait manque. Cette œuvre nous atteint et nous touche dans le regard froid, absent et perdu de ce naufragé qui cherche vainement un quelconque signe du réel. La sculpture est en rupture avec le monde qui l'entoure car elle convoque la mer dans une métaphore de la perte de repères. Mueck dessine ainsi le caractère utopique de la mer dans son absence de réel géographique. La mer est soulignée de manière utopique car elle n'est nulle part dans l'œuvre mais partout à la fois. Par ce geste d'absence, nous retrouvons l'œuvre de Shiota. En créant ce paradoxe de l'absence comme une présence, comme une omniprésence, Mueck se joue de l'utopie dans ce qu'elle possède d'insaisissable. Cet homme dans un bateau personnifie la nécessaire rupture utopique que permet le tissu de fond qu'est la mer.

Le personnage de Mueck semble le narrateur personnifié des poèmes de Borges qui se trouve sans cesse plongé et replongé dans le caractère éminemment archaïque que possède la mer. Elle est en effet cet éternel recommencement qui n'a de cesse de commencer, de se commencer. Dans *L'or des tigres*, Borges écrit au sujet de la mer :

Chaque fois que nous la voyons, c'est la première.
Nous la voyons dans cet antique étonnement
Que nous laisse l'élémentaire : le sarment,
En feu, la lune, les beaux soirs et leur lumière.
Qui sommes-nous, la mer et moi ? J'attends encor
Pour le savoir. J'attends le jour d'après ma mort¹¹⁶ .

C'est cet étonnement que semble sculpter Mueck avec le regard scrutant et perdu à la fois de son personnage. Il conjugue en effet au contemporain un étonnement à la fois universel et archaïque qui est celui de la surprise de la mer. Il est aussi cette stupéfaction de ne jamais descendre deux fois dans le même fleuve. Chez Mueck, l'homme s'inscrit dans un même temps sous les traits d'un regard à la fois passif et actif. Il donne à voir dans un acte de réception de la mer qui perd et égare. Cette mer qui renvoie à l'*arkhé*, en tant que source primaire et primitive de l'acte poïétique. L'homme sur le bateau est impulsé en rythme par cette mer absente physiquement

¹¹⁶ Jorge Luis Borges, *L'or des tigres*, op. cit., p. 63.

mais active en tant que génitrice de l'œuvre. Propulsée à exister par la mer, l'œuvre implique un départ utopique. Peu importe sa destination, son lieu, le voyage est déjà entamé. Pour Borges comme dans l'utopie, il est impossible de saisir les aboutissements de ce départ. Nous n'en connaissons que les conditions premières qui se jouent et se rejouent en rythme, bercées par les flots de mer. En fin d'extrait, il se questionne quant à un devenir qui demeure en latence, sans réponses. Mais ce devenir est bien existant, cela réside dans la puissance de la question elle-même en tant que *logos*. La mer qui inaugure le questionnement dévoile alors sa force motrice, de mouvance, tout comme l'utopie interroge et inquiète.

Si nous parlions d'un étonnement face à la mer chez Borges, ce dernier, de par son aspect universel nous semble côtoyer le sublime. A l'instar de l'utopie, la mer possède un caractère du sublime tel que l'entend Longin. En effet, son observation et son approche nous sollicitent sous un aspect d'universalité. La rencontre de la mer, de par son apparence infinie, convoque chez son spectateur l'universel. Universel dans le sens où cette rencontre active nécessairement l'expérience esthétique. Ainsi la mer s'affirme dans le domaine du sublime si l'on résume avec Longin, « est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous¹¹⁷ ». Nous entendons ici le terme traduit par « plaire » en tant que questionnement esthétique qui remue et interroge. Ajoutons à cela que la mer nous élève vers le sublime en convoquant intrinsèquement le ciel dans la seule condition de son apparition et de son existence. Utopique, la mer l'est aussi dans une ambivalence qui est la suivante, elle est à la fois toujours la même – toujours là-même - tout en étant systématiquement différente. Nous pourrions visualiser à ce propos une image proche du fleuve d'Héraclite qui est toujours ce fleuve mais nécessairement jamais le même de par sa caractéristique constituante et essentielle de couler sans cesse. Il en va ainsi pour le ressac de la mer qui transforme cette figure archaïque et immuable en paysage sans cesse renouvelé. Dans *La Divine Comédie*, Dante débute son cheminement au Purgatoire et écrit :

« Mon enfant, suis mes pas », commença-t-il ;
« Retournons en arrière, où cette plaine
Va déclinant jusqu'au point le plus bas, »
L'aube gagnait sur l'heure de matines

¹¹⁷ Longin, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Marseille, Éditions Rivages, 1991, p. 62.

Qui fuyait au-devant, si bien qu'au loin
 Je reconnus le frisson de la mer
 Nous avançons par la plage déserte
 Comme on retourne à son chemin perdu,
 Ayant cru jusque-là marcher en vain.
 Quand fut atteint le bord où la rosée
 Lutte avec le soleil, et, séjournant
 Dans un lieu de fraîcheur, se dissout peu,
 En un doux geste mon maître posa
 Ses deux mains étendues sur l'herbe fine ;
 Et moi, qui m'avisai de son dessein,
 Je lui tendis mes joues mouillées de larmes :
 C'est là qu'il fit en entier reparaître
 Leur couleur, que l'enfer avait couverte.
 Puis nous vînmes aux rives solitaires
 Qui ne virent jamais voguer sur l'onde
 Homme qui sût ensuite retourner.
 Là, comme il plut à l'autre, il me ceignit :
 Et, ô merveille ! tel je vis cueillir
 L'humble roseau, tel, à la même place,
 Il renaquit aussitôt arraché¹¹⁸

Dans un premier temps, il s'agit d'un retour sur ses pas qui vient sublimer la notion philosophique d'éternel retour. C'est un retour vers la profondeur qui pour autant voit naître les premières heures du jour, la lumière croissante. Ce cheminement vers l'arrière advient telle une figure de l'errance qui semble vaine dans un premier temps pour ensuite offrir la puissance de la révélation, de la vérité. Révélation de la mer, de la plage qui est à la fois le lieu de la perte mais aussi celui de la retrouvaille. La mer apparaît dans un paradoxe où s'enlacent le monter et le cacher. Un lieu ambivalent et complexe où règnent la dualité des émotions et des sensations. Un non-lieu de la perte qui s'épanouit dans le lieu retrouvé ; ce fleuve que nous ne reconnaissons pas car il n'est plus le même mais qui assume sa puissance rassurante car il est toujours le fleuve. Dante souligne cette mer commencée et recommencée vers l'infini. Il souligne l'impossible réminiscence de ce lieu perdu à jamais mais dont l'approche rejoue nécessairement le moment de la première rencontre rejouée à l'envie. Il dessine ici l'éternel retour vers le lieu dont ne persiste qu'un moment insaisissable d'existence, celui de la rencontre et du premier émerveillement. Il côtoie cet instant et ce lieu impalpable de la rencontre qui se trame dans le *kairos* archaïque de l'apparition de la mer. La figure finale du roseau qui renaît du lieu même de sa perte, de son arrachage,

¹¹⁸ Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, trad. C. Bec, R. Barbone, F. Livi [et al.], Paris, Librairie générale française, 1996, p. 774-745.

métaphorise l'œuvre. Œuvre qui se joue et se rejoue à l'infini, toujours à la fois identique et différente pour nous convoquer sur le lieu et l'instant de l'Art qui demeure dans chaque geste. Ainsi, le roseau-œuvre d'art, nous convoque encore et toujours vers la surprise d'un éternel retour au lieu même de l'insaisissable. Avec Dante, nous assistons au sublime instant de *kairos* où l'horizontalité archaïque de la mer, dans un mouvement d'oxymore, fait se dresser la verticalité d'un roseau. Verticalité qui convoque donc par la mer l'infini répété et rythmé de la terre et du ciel. Nous assistons à la naissance d'une œuvre qui n'est et ne sera jamais la même en raison d'un temps et d'un espace qui n'appartiennent qu'à la mer sans cesse recommencée. A l'instar de l'utopie, l'approche de cette œuvre n'est point vaine car elle s'origine dans une mer qui éternellement s'origine elle-même. Disons autrement que comme l'œuvre d'art, l'utopie se véhicule elle-même dans le sens qu'elle est sa propre origine qui pose et dispose ses conditions d'espace et de temps intrinsèques. Ce sont ces conditions qui nous permettent de dresser le parallèle entre la puissance créatrice et poétique de la mer et la naissance d'une utopie.

Si le sublime, comme nous venons de le souligner avec Dante se présente avec poésie et universalité au regard de la mer, il est aussi questionné par le moment propice qu'accorde cette dernière. Le sublime utopique de la mer intervient dans un moment inattendu de convocation universelle et laisse donc sa place à la notion de *kairos*. En effet, dans le déclenchement de l'utopie c'est bien un instant de *kairos* qui s'éveille en proposant un lieu et un moment opportun à saisir, dans une rencontre artistique. C'est cela que théâtralise à la perfection Tadeusz Kantor qui, dans le *Happening Maritime Panoramique*¹¹⁹ propose un *Concerto maritime* qui conjugue à la fois la mer, le sublime et l'utopie dans un instant magique de création artistique. Pour décrire et rentrer dans cette œuvre communautaire et interdisciplinaire, rien n'est plus efficace que de lire le processus envisagé par Kantor lui-même :

¹¹⁹ Tadeusz Kantor, *Happening Maritime Panoramique*, 1967, happening réunissant environ 1600 personnes, 2 heures, Ve Exposition en plein air, Osiek, Pologne.



Figure 7- Tadeusz Kantor, *Happening Maritime Panoramique*, 1967, (photographie d'Eustachy Kossakowski).

Concerto maritime

Parties du concerto : ouverture – pausa generale – fugue – passa caglia ariose – cantabile con fuoco – finale.

On dispose des chaises sur le sable – plusieurs centaines de chaises en rangées bien ordonnées – les premières rangées s'enfoncent dans la mer – le public prend place – il se forme une masse compacte de personnes assises – maintenant on procède à l'alignement des chaises, rangée par rangée – méticuleusement – on déplace les chaises – on fait déménager certaines personnes – on corrige – on redresse – à l'infini – avec pédanterie – et minutie – on recommence à chaque fois la vérification – on corrige et on aligne encore – dans tous les sens – en attachant une importance extrême à cet ordre de bataille – en lui-même insensé – et obsessionnel – cet alignement forcé – la formation – la vérification – subordination – un rectangle sédentaire dans le sable – tout entier tourné vers la mer – et qui s'y engloutit régulièrement.

Un canot à moteur amène le chef d'orchestre impeccablement vêtu d'un frac à un podium dressé en mer assez loin de la plage – le chef d'orchestre monte sur le podium par un escalier battu par les vagues – il se dresse devant son pupitre – face à la mer – il lève la main – commence le concerto maritime – le rectangle de l'auditoire formé par la contrainte et balayé par les vagues – le chef d'orchestre loin de la terre ferme en frac noir – il semble s'éloigner de plus en plus – les mouvements de ses bras sont suggestifs et hypnotiseurs – le chef d'orchestre lève la main gauche – de très loin par la grève une moto arrive en trombe – elle passe à une allure folle entre les rangées de spectateurs – en éclaboussant les vagues – une autre derrière – puis une troisième – une quatrième – une cinquième – une fugue de motocyclettes – le chef d'orchestre lève la main droite – de l'autre côté approche un immense tracteur – le vrombissement des motocyclettes – le teuf-teuf alourdi du tracteur – le battement cadencé des vagues – le chef d'orchestre tire une fusée droit au-dessus de sa tête – du bout de l'horizon arrive en pleine vitesse un hors-bord de secours – la sirène hurle – le chef d'orchestre se tourne vers le public – d'un grand seau il extrait des poissons crevés dont il bombarde l'auditoire – méthodiquement – puis dans une fureur grandissante il enlève son frac et, le tenant à bout de bras par les manches, tandis que les pans retombent – il se cache derrière – et reste dans cette position¹²⁰ .

S'il ne demeure que ce texte comme référence de l'œuvre, nous pouvons tout de même saisir la poétique de ce travail grâce aux quelques photographies d'Eustache Kossakowski qui figent l'aspect momentané qui nous importe ici. Sur ces clichés en noir et blanc, nous visualisons aisément l'ambiance à la fois survoltée et apaisée de ce happening qui met en scène un élément naturel. Par cette théâtralisation de la mer et des vagues, Kantor nous focalise, nous pointe du doigt un paysage pour mieux nous montrer son aspect naturellement créateur et artistique. Dans un premier temps, l'agencement particulièrement minutieux voire obsessionnel des chaises et du public semble donner à l'œuvre un aspect totalement maîtrisé. Ensuite, le concerto effectué par un chef d'orchestre stéréotypé ajoute à cette atmosphère un aspect totalement

¹²⁰ Tadeusz Kantor et Jersy Lisowski, *Métamorphoses*, trad. J. Lisowski, éditions du Chêne, 1982, p. 100.

académique où règnent respect et contrôle. Tout cela semble mis en place pour, dans un deuxième temps, laisser la mer et les vagues, les éléments naturels, prendre le dessus. C'est cette surprise de la vague et de la mer agitée que rejouent les participants de ce happening. Kantor encadre la mer en faisant du chef d'orchestre le peintre de ce tableau mobile. Peintre ou metteur en scène d'un mouvement qui dépasse toute organisation plastique. La beauté utopique de ce travail plastique réside dans la surprise d'un événement inattendu que l'on attend. Dans l'œuvre prédomine le paradoxe d'une attente de l'inattendu, une prévision de l'imprévisible. En cela, l'œuvre procède du sublime selon la définition qu'en donnait Longin, la vague est attendue mais malgré cela toujours surprenante, « ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée ; mais pourtant ce qu'il admire toujours, c'est l'inattendu¹²¹ ». Kantor magnifie la vague et se joue de l'attendu et de l'inattendu pour rappeler tout le sublime déployé par la mer. Il traduit et concrétise par l'œuvre d'art ce qui n'existait que dans la surprise de la nature. Et c'est dans cette surprise qu'apparaît le *kairos*, soit le moment à la fois propice et unique, la saisie d'un instant fugace. Les participants ne sont pas dans l'attente d'une vague mais bel et bien de « la » vague. Cette unité qui dans son caractère unique possède la valeur de l'ensemble, quand le singulier convoque le pluriel dans sa multitude insaisissable. Ainsi avec Longin, « quand ils [les noms] sont au pluriel, unir la pluralité sous un seul nom qui sonne bien, en raison de la métamorphose des choses en leur contraire, place aussi en état de surprise¹²² ». La mer, dans cet instant de *kairos* qu'elle permet, cet instant magnifié par Kantor, nous introduit à la surprise, à l'image d'un naufrage qui offre ces contours de manière à la fois plus romantique et plus violente. La mer aperçue dans la rupture est à la fois le lieu et le motif, le fond et la forme du naufrage qui est un élément constitutif de l'utopie. Par la surprise d'un instant théâtralisé et concrétisé, l'utopie dans son propre temps et en son propre lieu se met en marche tout en montrant le lieu et le moment de son éclosion. Ainsi la mer, dans son aspect utopique et esthétique, déclenche le naufrage en tant que voyage.

¹²¹ Longin, *Du sublime*, op. cit., p. 112.

¹²² *Ibidem*, p. 95.

1-2-2 La figure du naufrage comme une perte initiale

« Nous nous abandonnâmes donc à la merci des vagues »
Jonathan Swift¹²³

Si notre approche de la mer vue par l'utopie et le voyage nous amène à la figure du naufrage de manière naturelle et logique, il faut ici souligner que c'est aussi le travail plastique et esthétique proposé par Kantor lors du même happening. En effet, après avoir mis en scène le *Concerto maritime*, l'artiste propose une deuxième intervention intitulée *Le Radeau de la Méduse*. Réalisée le 25 août 1967, cette dernière se subdivise en deux parties distinctes mais qui s'interpellent l'une l'autre avec pour essence commune un travail plastique de réinterprétation de l'œuvre¹²⁴ de Géricault réalisée quasiment 150 ans auparavant. Dans la première partie, Kantor propose aux participants de rejouer la scène picturale de Géricault dans une mer agitée. Ainsi, les participants se lancent dans une tentative de construction de ponts en bois reliant trois pontons. Cette construction échoue et avec l'aide d'autres acteurs, ils poursuivent la tentative sur la plage. Il est fortement intéressant de voir ici que dans une tentative d'approche du naufrage en tant que figure utopique, l'art contemporain vient questionner non pas la peinture mais l'architecture en tant que discipline de la construction. Si en 1818, Géricault s'inspire d'un épisode concret et tridimensionnel pour réaliser un tableau gigantesque, Kantor affirme l'inverse en traduisant une œuvre bidimensionnelle par des matériaux et des personnages en volume. Par le naufrage utopique, Kantor interroge à la fois la peinture et l'architecture dans un jeu de construction vain qui fonde un happening contemporain. Il rejoue et théâtralise le naufrage en questionnant à la fois le lieu et l'instant de la peinture et de l'architecture. Avec ce travail, nous assistons effectivement à une esthétique de l'utopie où l'art contemporain interroge et perturbe l'architecture. Si dans ce premier temps la construction est vaine et interrompue, elle n'en est pas moins le motif de départ de

¹²³ Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, trad. J. Pons, Paris, Gallimard, 1976, p. 36.

¹²⁴ Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 491 × 716 cm, Musée du Louvre, Paris.

Contenu non libre de droit



Figure 8 - Tadeusz Kantor, Happening Maritime Panoramique, 1967, (photographie d'Eustachy Kossakowski).

Contenu non libre de droit

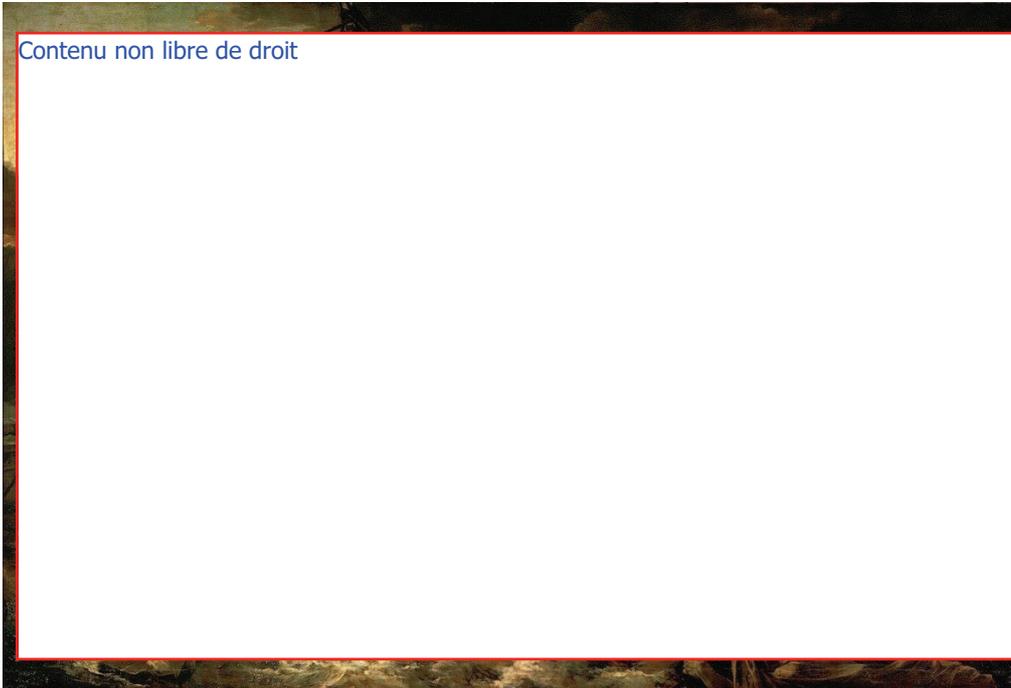


Figure 9 - Théodore Géricault, Le radeau de la Méduse, 1818-1819.

l'œuvre. Kantor nous convie à la réinterprétation architecturale et spatiale d'un classique fondamental de la peinture romantique.

C'est aussi cela qu'il répète dans un deuxième temps de l'intervention au cours duquel il propose aux volontaires de rejouer la scène en utilisant des matériaux accessibles et modernes. Il s'agit d'une sorte de concours de reconstitution anachronique du tableau de Géricault. C'est ainsi qu'un acteur propose à la foule :

La reconstruction du radeau de la Méduse que nous allons tenter tout à l'heure ne doit pas être une copie fidèle et sans âme du chef-d'œuvre de l'époque romantique. Vous êtes formellement invités à utiliser tous les produits de l'industrie touristique modern : matelas pneumatiques aux couleurs le plus criardes possible, bouées de sauvetage, maillots bikinis, serviettes éponges, produits en nylon et en plastique, transistors, etc. Bien sûr, cela ne saurait dispenser personne de la fidélité au mouvement de l'ensemble, à la gesticulation, à l'émotion intérieure. Vous êtes appelés à participer en masse¹²⁵

Dans cette reconstruction se trame bien évidemment la citation mais au profit d'un glissement. Une sorte de transition du passé vers le présent qui peut métaphoriser le fait que le naufrage est, lui aussi, une étape transitionnelle. Il modifie intentionnellement le décor et les accessoires pour mieux se jouer de l'espace et du temps. Si l'œuvre de Géricault fait très concrètement référence à un lieu et un temps précis, renseignés et connus¹²⁶, le travail de Kantor s'inscrit davantage dans l'instantanéité d'un naufrage qui n'est que parodié. Pareillement, l'aspect lyrique et tragique lié au romantisme de Géricault est annulé chez Kantor qui, toujours dans un acte de glissement, propose une version édulcorée voire ludique. Ainsi, dans cet acte que nous pourrions qualifier de citationnel, Kantor accentue la perte de repères déclenchée par le naufrage. Dans sa citation d'un chef-d'œuvre, Kantor magnifie la perte et donc le manque nécessaire dans la transition spatiale et temporelle que représente son happening. A ce propos, l'artiste disait « le happening constitue pour moi une sorte de prise en possession de l'objet, une tentative de s'en emparer "en

¹²⁵ Tadeusz Kantor et Jersy Lisowski, *Métamorphoses*, op. cit., p. 102.

¹²⁶ Rappelons rapidement que Géricault interprète par ce tableau un fait historique qui fit scandale à son époque. En 1816, la régates de la *Méduse* s'échoue au large de l'actuelle Mauritanie et entraîne le naufrage de dizaines de personnes. Survivant sur un radeau de fortune, seule une quinzaine de naufragés sera sauvée deux semaines plus tard par l'*Argus*, un bateau venu à leur secours. C'est ce drame qu'illustre Géricault, fort renseigné sur les conditions abominables de ce périple (famine, déshydratation, folie et cannibalisme), dans ce tableau qui s'intitulait à l'origine *Scène d'un naufrage*.

flagrant délit"¹²⁷ ». Nous lisons bien dans ces mots une « tentative » de s'approprier l'œuvre ce qui sous-entend nécessairement un manque.

En effet, nous parlons ici du naufrage en tant que figure du manque afin de mieux cerner aussi cette nécessité dans l'utopie. Le voyage vers utopie procède d'une perte liée intimement à la condition nécessaire d'un manque. Manque qui rejoue et métaphorise cette notion psychanalytique essentielle du sujet humain dans sa construction ainsi que dans sa constitution. Comme en utopie aussi, ce manque fondamental fonde la puissance du sujet à se mouvoir vers un ailleurs encore inconnu, parfois inquiétant. Que ce soit par désir ou amour, le sujet ressent cette nécessité de se mouvoir pour quelque chose et vers quelque chose. Pour Platon, cette nécessité est conditionnée par un manque primordial, par une perte enfouie que nous métaphorisons sous les traits du naufrage. Pour le philosophe, « l'Amour, n'est-ce pas, est tout d'abord amour de quelque chose, et puis il est amour de ce dont on ressent un manque¹²⁸ ». Traduisons vers notre propos que la recherche d'une utopie se fonde à partir d'une béance conditionnée et structurée par un manque originel, par une déchirure première qui est aussi fondatrice de l'acte poétique. Le parallèle se dresse ici avec le sujet humain qui nécessite selon la psychanalyse de Freud puis plus précisément chez Winnicott, d'une rupture au sein de la mère qui permet cette condition créatrice du manque. Le sevrage de la mère crée un manque nécessaire qui permet au sujet humain de côtoyer le manque afin de fonder en lui la possibilité d'émergence d'un désir. Désir sur fond de perte qui entraîne un mouvement créateur et structurel. C'est ainsi que nous pouvons relier la mère à la mer qui marque aussi l'élément de rupture fondateur de manque et de désir. C'est aussi et surtout un élément fondateur de parole, de *logos*, acte qui instaure le récit comme une quête vers un ailleurs, vers l'étranger au double sens du terme. Se perdre en mer instaure donc un effet de perte de repères certes inquiétant mais qui permet de fonder le principe de désir. Désir de survie et de poursuite du voyage. Cette puissance de mouvance est nécessairement conditionnée par une rupture qui se veut souvent inscrite dans un paradoxe d'une violence rassurante. D'une surprise à la fois inquiétante et essentielle. Ainsi, dans le voyage, il est souvent doux de se perdre en mer. Pour toucher le bonheur

¹²⁷ Tadeusz Kantor et Jersy Lisowski, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁸ Platon, *Le banquet*, trad. T. Karsenti, Paris, Hatier, 2007, p. 54.

de reprendre pied, de fonder ses propres nouveaux repères, il est nécessaire de sombrer et de se perdre. C'est cela qui intervient dans le récit de Gulliver qui s'affirme et prend réellement conscience de lui-même à l'issue d'un naufrage qu'il croyait fatal, « Pour moi, je nageais à l'aventure poussé à la fois par le vent et la marée. J'essayais parfois, mais en vain, de toucher le fond ; finalement, alors que j'étais sur le point de m'évanouir, et dans l'impossibilité de prolonger la lutte, je m'aperçus que j'avais pied¹²⁹ ». Croyant sombrer dans l'absence de repères concrets et préétablis, Gulliver se sauve par la mise en place de nouveaux éléments sensoriels qu'il découvre et véhicule lui-même. Cette révélation n'est possible qu'au travers d'un naufrage qui marque la transition vers un nouvel espace-temps.

Par la figure du naufrage en tant qu'espace transitionnel se dessine un hymne au voyage utopique. Mais attention, il faut ici entendre le voyage au sens d'une entité indépendante. Il ne s'agit pas de parler d'un voyage vers quelque chose, vers un but, mais d'un voyage dans la simplicité de son motif authentique. Un voyage qui serait sa propre condition de mise en route, un acte de se mouvoir tout comme l'utopie agit et met en marche. Nous sommes proches de la notion d'errance mais ce n'est pas exactement ceci dont il est question car le voyage entendu ici est initiatique et fondateur. Afin de saisir les aspects utopiques de ce cheminement, nous lirons dans un premier temps le poème *Ithaque* de Constantin Cavafy afin de déceler la part productrice et créatrice d'un voyage qui s'accomplit dans toute son indépendance. Dans un second temps, pour nous approcher du manque et du naufrage qu'accepte Cavafy, nous nous pencherons sur l'installation *La crue* de Stéphane Thidet. Ces deux œuvres, mises en miroir, nous permettent de présenter le naufrage comme une image incontournable du voyage dans toute son indépendance et sous son aspect poïétique. Lisons le poème de Cavafy dans son intégralité :

Quand tu partiras pour Ithaque,
souhaite que le chemin soit long,
riche en péripéties et en expériences.

Ne crains ni les Lestrygons, ni les Cyclopes,
ni la colère de Neptune.
Tu ne verras rien de pareil sur ta route si tes pensées restent hautes,

¹²⁹ Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, op. cit., p. 36.

si ton corps et ton âme ne se laissent effleurer
que par des émotions sans bassesse.

Tu ne rencontreras ni les Lestrygons, ni les Cyclopes,
ni le farouche Neptune,
si tu ne les portes pas en toi-même,
si ton cœur ne les dresse pas devant toi.

Souhaite que le chemin soit long,
que nombreux soient les matins d'été,
où (avec quelles délices !) tu pénétreras
dans des ports vus pour la première fois.

Fais escale à des comptoirs phéniciens,
et acquiers de belles marchandises :
nacre et corail, ambre et ébène,
et mille sortes d'entêtants parfums.
Acquiers le plus possible de ces entêtants parfums.

Visite de nombreuses cités égyptiennes,
et instruis-toi avidement auprès de leurs sages.
Garde sans cesse Ithaque présente à ton esprit.
Ton but final est d'y parvenir,

mais n'écourte pas ton voyage :
mieux vaut qu'il dure de longues années,
et que tu abordes enfin dans ton île aux jours de ta vieillesse,
riche de tout ce que tu as gagné en chemin,
sans attendre qu'Ithaque t'enrichisse.

Ithaque t'a donné le beau voyage :
sans elle, tu ne te serais pas mis en route.
Elle n'a plus rien d'autre à te donner.

Même si tu la trouves pauvre, Ithaque ne t'a pas trompé.
Sage comme tu l'es devenu à la suite de tant d'expériences,
tu as enfin compris ce que signifient les Ithaques¹³⁰

Par ces vers, Ithaque s'affirme en tant que motif intensément utopique. Il ne s'agit pas d'un lieu saisissable et localisable, Cavafy le décrit sous les traits d'un espace impalpable qui semble renouer avec le paradoxe d'une approche de l'utopie, un lieu du sans-lieu. Pour autant, il vénère et affirme la quête en tant que parcours à la fois complexe et initiatique. Il souhaite pour cela que le chemin soit long, que le voyage soit long, c'est-à-dire qu'il trace avec le poème une nouvelle ligne spatio-temporelle inédite qui est celle d'une errance active et prolifique. C'est à la fois un chemin intérieur et un parcours intérieur et intime qui marque l'acte de création et de construction. Il

¹³⁰ Constantin Cavafy, *Poèmes*, trad. M. Yourcenar, Paris, Gallimard, 1999, p. 36.

s'agit pour le sujet en route vers l'utopie d'accepter ses propres démons, ses propres failles mais aussi son nécessaire naufrage. Le sujet doit apprendre à se tromper et se perdre pour poursuivre ce cheminement vers l'inaccessible lieu conditionné par son manque. Pour autant, son errance n'est point vaine car elle possède en elle la puissance de mouvance qui fonde l'avancée perpétuellement projetée vers l'avant. Est présent au poème cet acte d'éternel retour qui, à l'image de la mer, se rejoue à l'infini. « Que nombreux soient les matins d'été », cette injonction de Cavafy souligne le bonheur engendré par la perpétuelle redécouverte d'un nouveau commencement. Un recommencement infini qui rappelle en sa figure de répétition le ressac de la mer sans cesse dépliée et déployée. Pour autant, elle est toujours la même tout en étant systématiquement différente. Chaque matin recommencé chez Cavafy est l'occasion d'un nouvel émerveillement vers la connaissance et la découverte, une révélation sans cesse offerte, dans l'ouverture. Le poème, en miroir, se déplie sans cesse, pour célébrer ce voyage à la fois intime et extime.

Cette quête poétique et philosophique constitue un appel du manque qui cherche à se combler par l'ouverture vers un acte poétique. Ce chemin est celui d'un dépassement qui nécessite de vivre et d'accepter le naufrage pour mieux l'outrepasser. Cavafy nous invite ainsi à accepter, pour mieux la saisir, la colère du farouche Neptune. Il s'agit d'un dépassement personnel et intime qui permet d'accepter le naufrage en tant que lieu articulatoire de la perte mais aussi en tant que figure d'un nécessaire renouveau créateur et florissant. C'est cette affirmation du naufrage en tant qu'espace charnière qui nous permet d'introduire, en parallèle à Cavafy, la réalisation plastique de Stéphane Thidet intitulée *La Crue*¹³¹. L'artiste installe une barque en bois sur un plancher du même matériau. Cette barque à moitié ensevelie ne laisse plus apparaître que son avant et une partie de son arrière, elle semble échouée et embourbée dans une mer apaisée mais épaisse. L'œuvre nous parvient tant par sa simplicité que par l'universalité de son motif représenté. Dans l'uniformité du matériau, l'artiste semble confirmer que mer et naufrage font partie du même geste nécessaire qui est aussi celui de la création. Seule la position oblique de la barque vient trancher avec l'aspect horizontal du parquet qu'elle perturbe et élève en rythme. Cette œuvre questionne le présent enfoui du naufrage mais nous invite

¹³¹ Stéphane Thidet, *La Crue*, 2010, installation, peuplier, clou et vis, 52 × 545 × 160 cm, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL), Vitry-sur-Seine.

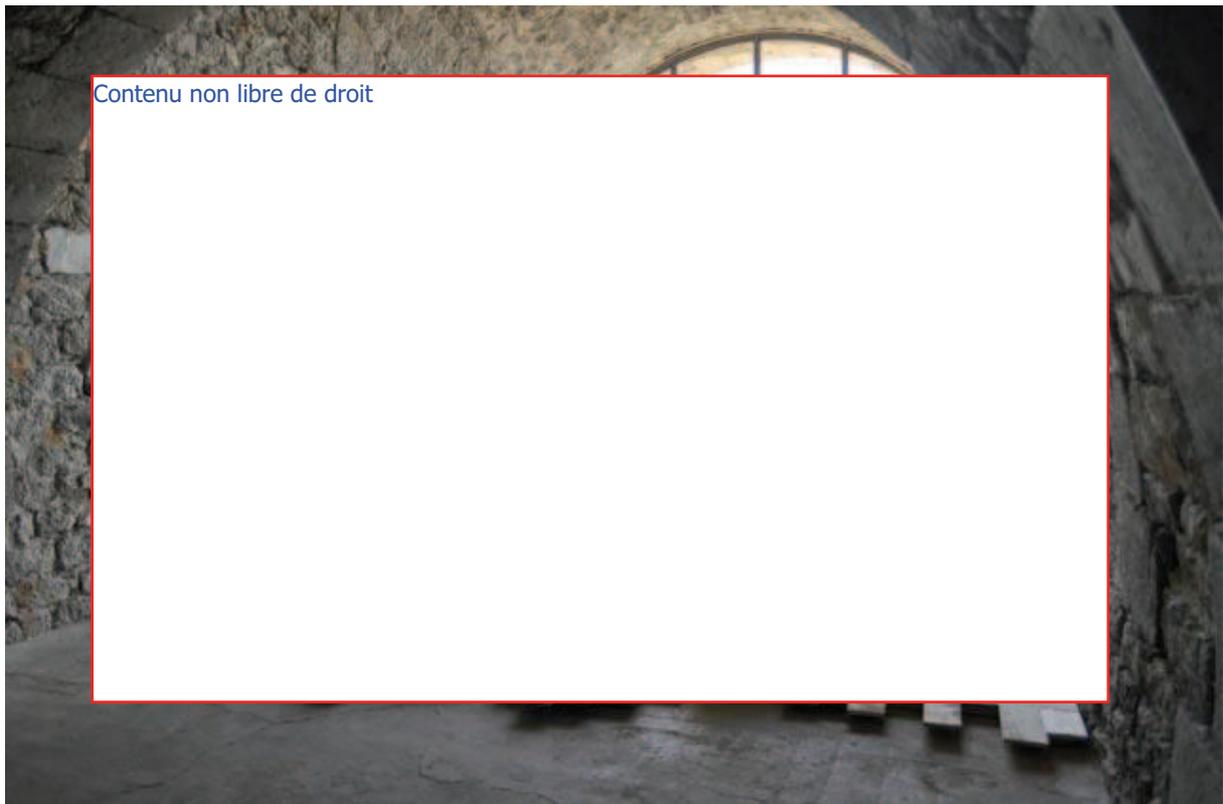


Figure 10 - Stéphane Thidet, La crue, 2010.

sans détour à envisager cette perte comme un nouveau départ comme en atteste la proue du bateau qui commence délicatement à se relever. Cette projection vers l'avenir semble interpeller un élan, un geste vers l'Ithaque de Cavafy qui fonde une ouverture vers la possibilité d'un possible. Comme *Le radeau de la Méduse* de Géricault, *La Crue* s'installe vers un espoir qui pointe sa direction naissante et émergente. Nous assistons à l'émergence, à l'institution d'une œuvre qui rappelle l'élan l'apparition d'une architecture qui s'élève d'un vide originel. Ainsi, ce nouveau départ nous permet de ne pas oublier l'omniprésence du naufrage en tant que condition du voyage vers Ithaque. Disons même avec Cavafy que la réalité d'Ithaque, des Ithaques, ne réside pas dans l'accueil d'une île chaleureuse mais bel et bien dans le souvenir d'un voyage en tant que figure de la création et de l'apprentissage. Disons autrement qu'Ithaque n'est pas en premier lieu un motif d'arrivée mais un éternel appel au départ, « sans elle, tu ne te serais pas mis en route » rappelle Cavafy. Ithaque est ce point de critique et d'inquiétude qui marque le départ conceptuel et formel vers l'utopie. Elle est ce qui meut et qui permet d'accepter les craintes et les échecs pour mieux les dépasser.

De fait, le motif de l'épave présentée par Thidet nous intime ce moment de départ et de cheminement qui constitue un lieu de passage articulatoire et transitionnel. Cette œuvre semble illustrer les mots de Dante dans le Chant XVII de l'Enfer, « comme souvent sont échouées les barques / Moitié dans l'eau, moitié sur le rivage¹³² ». Il présente la barque comme une figure du voyage qui participe dans un même élan d'un départ et d'une arrivée. Ainsi, cette barque ensevelie marque l'essence même du naufrage, le métaphorise pour mieux le dresser face à nous. Ce naufrage-rupture en tant que lieu transitionnel construit en amont la possibilité d'une porte d'entrée de l'île mais aussi conditionne l'émergence du récit. L'histoire de Robinson Crusoé en est l'exemple le plus fameux, le naufrage est passé, le récit est enclenché mais l'épave demeure omniprésente. C'est à ce propos que nous pouvons lire chez Louis Marin le naufrage comme une figure du vide nécessaire à l'ouverture, « il semble que ce soit à cette condition que puisse commencer le voyage à l'intérieur de la Cité parfaite et que ce vide soit nécessaire pour amorcer sa description¹³³ ». Le

¹³² Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 665.

¹³³ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 300.

naufnage fait table rase du passé et ouvre l'œuvre en tant que toile vierge. Il reconconditionne l'espace par le vide, vers un parcours initiatique.

Le naufrage en tant que figure métaphorique du vide créateur et émancipateur dessine ce qui existe à l'état naturel. Etat où nombreux sont les exemples qui prennent la destruction comme origine d'architecture dans le sens d'une construction dans un espace novateur. Pour Nietzsche :

Celui qui voit ces bassins ravinés, où les glaciers se sont établis tient à peine pour possible qu'un temps vienne où, à la même place, s'étendra une vallée de prairies et de forêts, avec des ruisseaux. Il en est de même dans l'histoire de l'homme : tout d'abord, les forces les plus sauvages ouvrent la voie par la destruction, mais leur action était néanmoins nécessaire pour que plus tard, des mœurs plus douces y élèvent leur demeure. Ces énergies terribles qu'on nomme le Mal sont les architectes et les pionniers de l'humanité¹³⁴

En effet, si l'architecture est bien la direction de la construction, elle est aussi souvent le lieu de la reconstruction. Elle prend appui sur une rupture spatiale et temporelle pour asseoir sa puissance créatrice. C'est ainsi que le naufrage nous apparaît comme un questionnement fondamental dans la destruction de l'espace. De cette action cataclysmique demeure une perte, un manque dont ne peut que s'emparer l'art contemporain dans le questionnement plastique et formel de la reconstruction. L'utopie réside ici dans la possibilité même d'une reconstruction en latence. C'est cela qu'immobilise l'artiste Peter Buggenhout dans des sculptures dantesques où règnent pertes et fracas. Dans ses œuvres, l'artiste belge expose la vanité d'un monde qui nous échappe en magnifiant le chaos par l'utilisation de matériaux semblables à des déchets. Ses installations sont des sortes de constats de désastres où l'utilisation de déchets et de matériaux de récupérations prend toute la place dans une esthétique duelle de la destruction-construction. Dans cet acte plastique, l'artiste nous ramène à l'essence des formes dans une mise en abîme du geste créateur qui ambitionne tout autant la rupture que l'élan. La rupture est présente plastiquement dans les œuvres qui procèdent du chaos, l'élan est l'interprétation ouverte par l'œuvre. En effet, Buggenhout propose un départ utopique sans le montrer, pour autant ses sculptures

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 208.

le suggèrent avec nécessité. Face à son travail, il ne peut en être autrement que de la reconstruction. Par le manque et l'absence, il ouvre le champ utopique en tant que possibilité d'autre chose, d'un ailleurs en latence. En 2014, il expose au Palais de Tokyo une installation sans-titre¹³⁵ qui présente un décor cataclysmique qui interpelle le naufrage. Dans cet enchevêtrement colossal d'éléments hétérogènes, de détritiques, de matériaux froids et bruts, l'œuvre permet au spectateur de déambuler comme pour mieux constater, faire le bilan d'un désastre. L'artiste conjugue cette installation selon trois temps. Le passé est supposé par les restes d'un événement destructeur et chaotique, le présent est celui de l'œuvre en tant que témoignage et enfin, le futur est envisagé de manière utopique en tant qu'acte de possible reconstruction. L'artiste dans un geste fort contemporain place la temporalité dans un seul et même lieu qui articule et permet la transition esthétique.

Buggenhout rend palpable et tangible le naufrage en tant que destruction, son œuvre l'incarne de façon flagrante et invite de fait à une réflexion sur la reconstruction de l'espace. Cette installation disparate et désorganisée souligne un questionnement de l'art contemporain qui consiste à envisager l'architecture dans la rupture et le démantèlement. Il interroge la société sur sa capacité à produire pour détruire, jeter et oublier. Si cela peut sembler pessimiste, l'objet utopique de cette œuvre est la mise en place d'une réaction. Que cette réaction soit plastique ou réflexive, sa valeur principale est de mettre en action, d'inquiéter nos conceptions préétablies et stéréotypées. Ainsi le naufrage n'est pas une fin en soi, bien au contraire. Et c'est en cela que l'utopie nous apprend à regarder le monde tel qu'il est, non pas dans un mouvement d'acceptation optimiste ou pessimiste, mais selon un questionnement, une mise en éveil critique et réflexive. L'utopie métaphorisée par l'œuvre plastique nous intime un recul face à la réalité, un glissement philosophique et artistique qui nous déplace loin du réel. La perte conditionnée par le naufrage est au final l'ouverture d'une porte vers l'utopie. Une ouverture qui s'infiltré dans une césure du réel.

¹³⁵ Peter Buggenhout, *sans-titre*, 2014, installation, matériaux divers, exposition *Inside*, Palais de Tokyo, Paris.

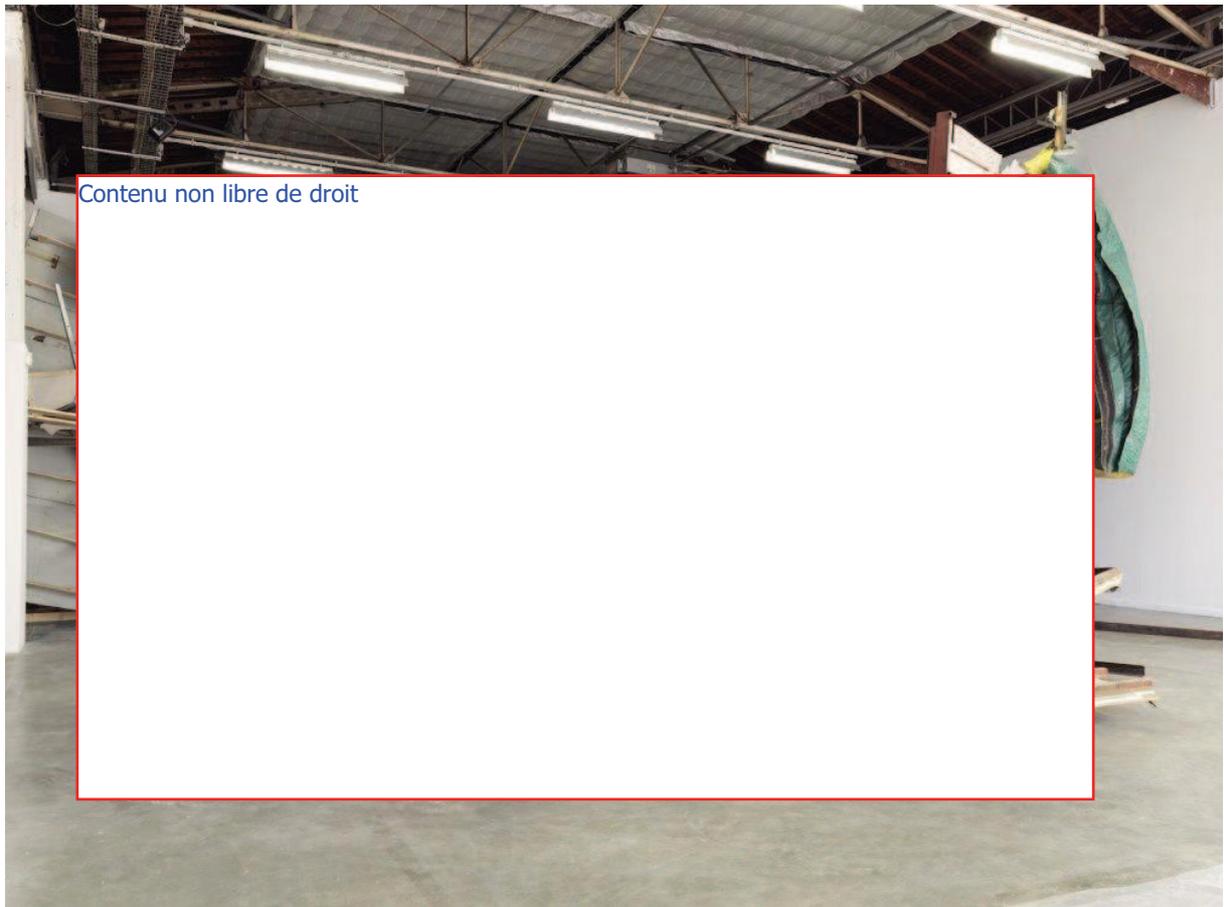


Figure 11 - Peter Buggenhout, sans-titre, 2014.

1-2-3 L'œuvre en tant que rupture au réel, une possibilité de l'utopie

*« L'habitation en mode poétique survole
le réel dans le ciel de la fantaisie »
Martin Heidegger¹³⁶*

Nous avons pu jusqu'à maintenant établir divers constats qui illustrent la rupture utopique sous les traits d'aspects métaphoriques. Il convient à présent de saisir et d'entendre cette rupture sous un aspect plus philosophique qui veut que cette scission advienne et intervienne dans une appartenance poreuse au réel. C'est ce que nous tenterons ici de faire, forts d'une entrée par les mots de Voltaire qui propose l'arrivée de Candide dans une cité plongée dans une ruine désastreuse mais éminemment créatrice :

A peine ont-ils mis le pied dans la ville, en pleurant la mort de leur bienfaiteur, qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas, là s'élève en bouillonnant dans le port, et brise les vaisseaux qui sont à l'ancre. Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques ; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent ; trente mille habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des ruines¹³⁷

Ce passage introduit dans notre recherche la destruction de la ville, de l'architecture en tant qu'ouverture à la possibilité de la naissance d'une utopie. Nous avons vu cette figure métaphorisée sous les traits d'un naufrage, d'un éclair ou encore d'une entaille du tissu plastique, il s'agit maintenant d'y voir une présence du réel qui l'inquiète et l'étonne dans un élan à la fois surprenant et en latence. L'utopie, et il en est de même pour l'œuvre d'art en formation, est conditionnée par cette rupture du réel qui ne lui est pas étranger. Souvent entendue par le prisme de l'onirisme, du merveilleux ou encore de l'imaginaire, il faut bien comprendre que l'utopie n'est pas à exclure du réel. Le réel participe à l'utopie tout autant qu'il s'en échappe pour mieux s'y raccrocher. La formule est paradoxale mais nous tenterons d'éclairer le fait que l'utopie participe du réel dans un acte de rupture, de dépassement voire d'abouchement.

¹³⁶ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 230.

¹³⁷ Voltaire, *Candide*, op. cit., p. 15.

Face donc au réel, elle est tout d'abord une rupture, une cassure de ce réel qui a pour vocation une ouverture projetée d'un nouvel espace vacant à concevoir. Ainsi pour Frédérique Malaval, « la foudre est une brisure du réel, une béance¹³⁸», nous entrevoyons la puissance aperturale que déploie cette rupture du réel. Tentons alors d'imager cela avec un phénomène très récent et médiatique, bien loin en apparence des champs artistiques et esthétiques. Arrêtons-nous alors sur l'apparition récente de ce qui est nommé le « mode avion ». Dans notre société hyper-connectée et face à l'émergence de nouvelles technologies qui accaparent notre quotidien, il existe cette option qui s'inscrit dans notre analyse de la rupture au réel. Il faut pour cela rapprocher le réel à la situation émergente de ce début du siècle qui voit s'épanouir autant de supports omniprésents que sont les réseaux sociaux, internet, smartphones, informations en continu, applications, géolocalisations, et autres outils voire gadgets sensés simplifier et améliorer notre quotidien. Pour autant, le bât blesse face à une utilisation croissante qui tend peu à peu à l'omniprésence. Une omniprésence d'un réel débordé et débordant d'informations et de système qui nous dépassent matin, midi et soir. Nous sommes bien loin des utopies idéalistes et communautaires et pourtant, ces outils et ces systèmes ont mis au point une option qui permet – un temps certes – d'interrompre le flux continu et incontrôlable des informations en circulation. Cette possibilité de clôture est nommée le « mode avion » et permet à l'utilisateur de mettre son appareil mobile en pause, les réseaux d'échanges sont coupés et stoppés net : même une société prônant les « hyper-flux » nécessite des moments de rupture, de brisure. Cette rupture qui semble isoler l'utilisateur connecté doit plutôt être saisie du côté d'une ouverture. Elle est la fermeture momentanée d'un réel vers l'ouverture à autre chose. Cette option « déconnective » souligne bien la nécessité de notre société à s'interrompre, en rupture au réel, au profit d'une ouverture à la fois rassurante et créatrice. Cette option, ce mode dit « avion » doit son nom à l'obligation mécanique de couper son mobile dans les appareils volants mais il convoque plus poétiquement et esthétiquement le voyage en tant qu'une rupture qui crée, redynamise et repose. La rupture qui ne se veut pas ici critique mais nécessaire intime une suspension du réel qui élève et ouvre. Si le « mode avion » semble de par ses préoccupations assez éloigné de l'utopie, il en est tout de même une figure approximative dans l'ouverture d'une béance qui n'attend qu'à être déployée – ne serait-ce qu'un temps bref et fugitif.

¹³⁸ Frédérique Malaval, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, op. cit., p. 46.

Si l'utopie est pour nous un système qui envisage la construction et le glissement dans un mouvement perpétuel et infini, cette rupture de la connectivité ne dure qu'un temps. Une fois le téléphone réactivé, le flot des informations reprend son rythme effréné et inonde l'utilisateur. Cela est encore une fois assez révélateur d'une société qui certes ambitionne et met au point des temps de pause, de retrait, mais ces temps sont brefs et éphémères. Différemment de l'utopie, notre société est capable de mettre en place des ruptures mais ces dernières sont vivement limitées et n'envisagent pas un prolongement réflexif et évolutif. La temporalité devient saccadée tandis que l'utopie la déplie peu à peu selon une construction permanente. C'est cela que nous présente cette digression, notre capacité à la rupture mais notre manque d'ambition en ce qui concerne une projection créative et formelle. De même, cette entrée nous approche d'un questionnement qui vise notre rapport au réel. Il s'agit désormais de mieux saisir notre attente et notre entente face au réel. Une approche du réel qui nous permettra par la suite de voir comment et en quoi l'utopie s'en détache dans un acte d'émancipation.

Dans et par le réel

Si notre lien au réel est indéniable, nous pouvons ici nous demander quel est ce lien exact que nous entretenons avec lui. En effet, dans l'acceptation du réel se trame une certaine apparence de soumission qui nous place en tant que spectateur passif du réel. Réel et contrainte sont bien trop souvent confondus et il advient ici d'éclaircir notre entente au profit d'une tentative de définition du réel qui appartiendrait plus au domaine de l'ouverture que de la fermeture hermétique d'une obligation contraignante. Bien qu'une réelle définition soit vaine, il faut dire ici notre pensée qui veut concevoir le réel non pas comme un espace clôt, délimité et délimitant mais plutôt comme un terrain de jeu en expansion permanente qui permet et favorise les échappatoires vers d'autres systèmes liés. Nous nous accordons en ce point avec Badiou et « disons que la question philosophique du réel est aussi, et peut-être surtout, la question de savoir si, étant donné un discours selon lequel le réel est contraignant, on peut, ou on ne peut pas, modifier le monde de telle sorte que se présente une ouverture, antérieurement invisible, par laquelle on peut échapper à cette contrainte

sans pour autant nier qu'il y a du réel de de la reconnaître¹³⁹ ». Est ainsi proposée une vision conciliante où le réel contraignant présente lui-même une ouverture créatrice qui permet de s'en échapper tout en l'acceptant et en l'affirmant. Cette vision est complexe à entendre mais nous pouvons la visualiser à propos des œuvres d'art qui justement s'excluent du réel, par le réel et dans un acte poïétique qui rythme la forme et forment un rythme. De plus, l'œuvre d'art va plus loin car elle emporte avec elle et en elle la trace de cette rupture au réel qui la conditionne et, en plus de cela, elle n'a de cesse de la montrer pour dire son origine. Ainsi l'œuvre n'est jamais totalement et pleinement exclue du réel, elle garde sans cesse en elle la marque qui origine son origine. C'est cela que dit Salignon, « l'œuvre est une déchirure du réel innommable. Toute œuvre, si elle porte en son sein sa propre scission, permet de dire que celle-ci n'est pas dans le monde mais s'arrache au monde, s'en déchire afin de se signifier et afin d'indiquer le lieu de sa séparation¹⁴⁰ ». S'il est impossible de dire ou définir le réel, l'œuvre nous le montre sans cesse dans la simplicité et la beauté de son apparition en tant qu'œuvre.

De fait, il faut souligner que l'utopie, parallèlement à l'œuvre d'art n'est pas un paradoxe du réel, elle en est un écart rendu possible par les règles intrinsèques et essentielles du réel. Et cet écart s'affirme dans un acte de dépassement qui déplace et soulève un élan primitif vers l'ouverture de nouvelles possibilités. Ainsi pour Bloch, « tout ce qui existe a son étoile utopique dans le sang, et la philosophie serait sans valeur si sa pensée ne formait pas une solution qui permet d'atteindre ce ciel de cristal d'une réalité rénovée¹⁴¹ ». Disons autrement que l'utopie possède son empreinte dans le réel qui la fonde et la conditionne. Elle est aussi une figure éminemment philosophique qui personnifie une élévation de la pensée et des idées face aux apparentes contraintes du réel. Cet écart, cette élévation résulte certes d'une possibilité d'ouverture mais aussi et surtout d'une nécessité marquée par un manque primordial qui tente d'éveiller son accomplissement. Face aux contraintes du réel, l'utopie en tant qu'acte de penser et d'élévation permet au sujet pensant et ouvert d'accepter l'insoutenable pour mieux le maîtriser, pour mieux le côtoyer. D'un manque premier dans le champ du réel le sujet utopique s'épanouit dans le surgissement

¹³⁹ Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, PUF, 2015, p. 11.

¹⁴⁰ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne: architectures, esthétique de la forme, éthique de la conception*, Saint-Maximin, Théétète, 1997, p. 141.

¹⁴¹ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, trad. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977, p. 210.

d'autre chose, d'un ailleurs spatial et temporel. Il faut alors souligner la nécessité d'un manque premier qui amène l'utopie à surgir au travers du tissu tendu par le réel : « C'est oublier que l'utopie est de l'ordre de la nécessité ; elle est le désir qui nous habite, elle dit ce qui nous manque. L'idée du manque est essentielle. Le réel tel qu'il est, tel qu'on l'observe et tel qu'il est vécu ne donne pas satisfaction. Il est parfois même insupportable. C'est parce que l'on est confronté à un manque que le souhait, le désir, l'aspiration, l'espoir surgissent¹⁴² ». L'élévation essentielle que fonde la possibilité utopique ne doit plus être entendue du côté purement onirique ou spéculatif mais bel et bien comme une nécessité vitale qui fonde le sujet ne serait-ce que par la simplicité de son existence. Ainsi poursuivons avec l'utopie en soulignant qu'« elle n'est pas, contrairement à l'idée reçue, l'irréel ou le rêve, mais un espoir chevillé à la vie, une lueur dans la pénombre du quotidien, le désir qui s'insinue dans le politique¹⁴³ ». Dire que l'utopie appartient au domaine de l'irréel est un abus de langage. Elle n'est pas une réfutation ou un refus net du réel, elle en est au contraire une acceptation dans le simple sens qu'elle le critique. Critique qui méthodologiquement affirme son existence propre et première. Résumons cela en affirmant que l'utopie découle essentiellement du réel comme en atteste sa valeur intrinsèque à s'en détacher au profit de nouvelles propositions mues par un manque ou une insatisfaction.

Un dépassement du réel

Pour autant, si l'utopie s'origine dans le réel, elle n'en est pas moins une figure de son dépassement dans un moment d'écart et d'éloignement. C'est aussi le mode de fonctionnement de l'œuvre d'art qui est la figure métaphorique parfaite de ce dépassement qui de plus, véhicule en permanence cet acte d'éloignement. Tout en pointant sans cesse son origine dans le réel, l'œuvre s'en éloigne avec fulgurance et nécessité par son existence en rythme et en progression. L'œuvre n'est pas un objet jeté dans la passivité et l'attente mais bel et bien projetée dans une activité poétique et motrice. Tout comme le voyage en utopie, l'œuvre chemine vers un ailleurs qu'elle véhicule elle-même, elle en est le moteur, le catalyseur. Au regard du réel, il ne faut

¹⁴² Dominique Berthet (dir.), *L'utopie : art, littérature et société*, Paris, éditions de l'Harmattan, 2010, p. 14.

¹⁴³ *Ibidem*.

pas saisir l'œuvre comme un objet posé et proposé au monde mais comme une entité agissante et éveillée en permanence. Pour Salignon, « l'œuvre, au contraire, n'est pas de l'ordre du donné, du laisser-être de la chose, elle appelle ou refuse, elle n'est pas parmi les objets du monde un moment comme un autre, elle s'échappe de la réalité pour s'aboucher au réel, même et surtout si cet accès est toujours en chemin¹⁴⁴ ». L'œuvre en effet, « appelle ou refuse » dans sa force aperturale qui intervient dans un rythme qui tend et distend son parcours autonome et intrinsèque. Ajoutons avec Marin que l'ouverture de l'œuvre est aussi la participation d'un sujet poïétique qui s'inscrit pleinement dans son propre dépassement du réel qui le tient et auquel il échappe avec la révélation de nouvelles formes artistiques. Dans cette figure de l'échappement, nous pouvons aussi retrouver le travail sur l'ouverture en tant que langage tel que le présente Umberto Eco dans ses travaux sur la sémiotique¹⁴⁵. Ainsi, « l'ingénieur, le cartographe, le peintre, l'architecte, le dramaturge, le poète, en dessinant, peignant, construisant ou parlant le monde, lui offre son image et son sens, extraient de lui sa véritable réalité dans la représentation qu'ils en donnent¹⁴⁶ ». L'œuvre d'art est ainsi une représentation subjective du réel et c'est paradoxalement en cela que l'œuvre s'affirme dans une universalité. Universalité de la représentation qui elle-même, par définition échappe au réel par une mise à l'écart qui fonde l'objet de sa création. Et cet objet ainsi créé advient dans une sorte d'accomplissement de l'acte esthétique.

Un aboutissement du réel qui fonde sa plénitude

D'une distanciation du réel, l'utopie n'en est pas une exclusion pure mais plutôt une figure d'accomplissement qui s'évertue dans le dépassement, c'est ce que nous qualifions ici par le terme d'aboutissement. Rappelons que cet acte de dépassement fonde l'appartenance première de l'utopie au réel. Tout le paradoxe de l'utopie réside dans le fait que sa condition d'existence est possible dans l'émergence d'un monde purement imaginaire qui s'origine dans la monde bien réel. C'est aussi cela que propose Jean-Marc Stébé pour qui, « l'un des paradoxes de l'utopie est qu'elle est une

¹⁴⁴ Bernard Salignon, *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 129- 130.

¹⁴⁵ Citons notamment à ce propos l'ouvrage caractéristique d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, France, 2015.

¹⁴⁶ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 265.

invention imaginaire d'un monde réel¹⁴⁷ ». Pour autant, utopie et œuvre d'art ont cela en commun qu'elles s'affirment et s'accomplissent pleinement dans cette figure de l'oxymore qui se place dans une articulation réel-irréel. C'est cela qui justifie notre qualification d'un abouchement qu'il faut comprendre comme accès à la plénitude, comme un accomplissement. Cet acte de réalisation et complétude est mis en place par le rapport en oxymore de l'utopie au réel : elle s'en éloigne dans un glissement pour mieux y faire retour par la suite. Allons plus loin en disant même que cette figure paradoxale qui éloigne l'utopie du réel est cela même qui fonde sa réalité propre et intrinsèque. En effet, en s'en détachant au profit d'un nouveau rythme, l'utopie outrepassa le réel prédisposé au profit d'une affirmation de sa propre réalité. Au final, ce dépassement du réel fonde le mode d'existence de l'utopie, son propre système de fonctionnement et sa direction intime : « Au fond, l'Utopie n'admet rien d'extérieur à elle-même : elle est à elle – même sa propre réalité¹⁴⁸ ». En s'éloignant du réel, l'utopie ne s'accomplit pas pour autant dans l'irréel mais plutôt dans le monde autonome et indépendant qu'elle fonde elle-même dans la rédaction de sa propre fiction, c'est ainsi qu'elle acquiert son indépendance apparente. De fait, elle n'est pas une organisation figée et entendue, elle ne convient à aucun cliché car c'est dans son acte poétique qu'elle fonde son essence ainsi que sa direction. Elle s'inscrit alors – et ce pareil pour l'œuvre d'art – dans un moment permanent de mouvance, sans cesse en-devenir. Nous pourrions dire ainsi que l'utopie dit ce qu'elle fait dans le même temps qu'elle fait ce qu'elle dit. Elle est dans un acte d'énoncé, de récit qui fonde son acte d'existence et de poursuite. C'est donc une figure intensément - et par définition - protéiforme qui ouvre une pensée inédite et hétérodoxe. Une pensée en acte qui pense et agit. Disons cela avec Marin, « l'utopie n'est pas de l'ordre du concept, mais elle n'appartient pas non plus à celui de l'image ; elle est une figure, un schème de l'imagination, une fiction "produite-productrice" dont nous ne pouvons approcher les formes polysémiques qu'à travers l'imaginaire¹⁴⁹ ». Ainsi, le sujet pensant l'utopie doit se placer dans un état de pensée purement spéculatif qui doit partir du réel primitif pour s'en détacher rapidement afin de s'ouvrir vers un nouveau système loin des attentes et des présumés.

¹⁴⁷ Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce que l'utopie ?*, op. cit., p. 29.

¹⁴⁸ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 137.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 41.

Avec l'utopie, nulle certitude et nul prédéterminisme ; rien n'est écrit à l'avance, tout est toujours et encore en train de s'écrire. C'est aussi en cela et dans cela que l'utopie se conjugue avec l'écriture poétique, dans le fait même d'un récit sans a priori et sans attentes au départ. Utopie et poésie se rejoignent dans l'efficacité offerte et surprenante d'un acte poïétique qui ouvre sur, en devenir. Et cette possibilité d'un ailleurs encore inaccessible est fondée par la présence première d'un réel une fois touché mais rapidement et violemment quitté. Dans ce bref côtoiement du réel que nous offre l'œuvre nous avons accès à ce qui se retirait toujours. Il s'agit dès lors de tenter une approche de cet « accès au sans accès » qui, une fois de plus, nous permet d'interpeller conjointement utopie et œuvre d'art. Pour filer la métaphore du voyage qui nous implique ici, nous venons de traiter diverses figures qui illustrent notre approche du départ en tant que force mouvante, mobilisatrice. L'utopie procède en effet, d'un écart du réel qui se met en place, en route et qui invite au départ dans un acte d'ouverture. Elle questionne, inquiète et surprend à l'image d'une tempête en mer qui relance les dés et instaure peu à peu une nouvelle partie. Si c'est cette condition d'un nouveau départ que nous venons d'approcher, il apparaît pour la suite nécessaire de mieux comprendre la rupture que représente le départ comme la mise en marche d'un système actif et rythmé. Nous poursuivons ici le voyage de la recherche qui se met en route au profit d'un renouvellement à la fois inédit, inattendu et créateur.

2 - D'UNE RUPTURE, UN NOUVEL ESPACE-TEMPS

« Mais toujours me hante l'image d'Alice endormie,
en voyage parmi d'étranges paysages »
Lewis Carroll¹⁵⁰

Nous ne reviendrons plus ici sur la rupture essentielle dans ce qu'elle est ou dans ce qui la fonde mais plutôt dans sa puissance créatrice et aperturale. Il s'agira donc d'y entrevoir la figure d'un espace transitionnel qui fonde et véhicule de nouvelles conditions d'espace et de temps. Il faut rappeler que l'utopie joue un jeu dont elle a elle-même crée les règles. Elle advient dans un mode autonome et indépendant qui fonde son caractère à la fois inédit et unique. Il faut souligner que l'utopie dans sa forme la plus caractéristique est un récit, un acte d'écriture qui déploie un texte en rythme et en pulsions. Ainsi pour Louis Marin, « il ne faut jamais oublier, en ce qui nous concerne, que l'utopie est d'abord un livre, mais dont la pratique productrice fait peut-être apparaître ce que la lecture des livres, depuis la Renaissance, nous fait oublier : qu'elle est un texte dont la réalité est nulle part, un signifiant dont le signifié n'est pas une réalité spatio-temporelle ou une intelligibilité rationnelle, mais le produit de son propre jeu dans l'espace pluriel qu'il construit¹⁵¹ ». L'écrit utopique, à l'image de l'écrit poétique, diffère en effet des autres ouvrages dans sa capacité à créer et à véhiculer un monde fantastique inédit où le réel a perdu toute emprise narrative ou stylistique. Le récit utopique existe au travers et avec l'élan poétique qui le fonde et le meut. Ajoutons qu'une de ses valeurs esthétiques et philosophique primordiale est de montrer son point de départ comme pour mieux souligner l'acte poétique de sa naissance. L'utopie pointe son origine pour mieux nous dévoiler sa maïeutique. Entendons le terme d'origine sous l'éclaircissement de Heidegger pour qui, « origine signifie ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle l'est¹⁵² ». L'origine dépliée par l'utopie dit à la fois d'où elle vient et – non pas où elle va – mais affirme qu'elle va. En effet, l'utopie est une figure du dépassement, du mouvement. Il ne faut pas lire une utopie d'une manière figée et fixe. Elle appelle et interpelle le mouvement vers l'avant sans pour autant renier son passé et son essence.

¹⁵⁰ Lewis Carroll, *Tout Alice*, trad. H. Parisot, Paris, Flammarion, 1979, p. 336.

¹⁵¹ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 92.

¹⁵² Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 13.

Cet appel d'un ailleurs sans cesse convoqué fonde sa spécificité mais aussi le fait qu'une utopie n'est jamais pleinement saisissable. Une utopie n'est jamais recevable dans son intégralité, une partie qui est en devenir nous échappe nécessairement. C'est ainsi que le récit s'emporte et emporte avec lui l'affect du lecteur qui est dynamisé par le caractère mobile de l'utopie. L'utopie est en effet une figure de la projection qui avance et entraîne tout autant qu'elle questionne et inquiète.

Dans cet élan de la projection, l'utopie en tant qu'ouvre intervient sous les traits d'une ouverture. Ouverture d'un monde encore jamais frôlé car totalement inédit et cela se justifie dans un processus d'autocréation, « d'auto-engendrement ». Cela justifie notre méthodologie de recherche qui combine utopie sous différentes formes et œuvres d'art. En effet, l'art affirme son aspect totalement utopique dans la mise en situation d'un nouvel espace-temps, d'un monde à la fois inédit et exceptionnel. Nos deux éléments se conjuguent dans la création d'un nouveau monde vierge. C'est ce que propose Kandinsky pour qui, la création d'une œuvre est la mise en place d'un monde à part entière. Nous traiterons ici d'architecture et d'art contemporain et, si la notion de temps est primordiale à ce propos, il s'agira principalement de saisir l'espace. Espace offert pour l'œuvre par l'œuvre, c'est la mise en place d'un lieu qui épouse de nouveaux contours. Enfin, il s'agira dans cette partie de voir comment cette mise en place s'effectue, quelle est son organisation et son mode de fonctionnement. Puis, nous tenterons de questionner quelques formes du voyage telles que le chemin et la marche qui permettent de relier l'utopie, l'architecture et l'art contemporain.

2-1 Une œuvre, pour de nouvelles conditions face au réel

*« D'un rivage ce seuil avait fait naître
Le jour, le soir d'un autre – un hémisphère
Etant presque tout blanc, et l'autre noir -,
Lorsque je vis, tournée sur son flanc gauche,
Béatrice, les yeux dans le soleil :
Aigle jamais ne le fixa si droit »
Dante¹⁵³*

Nous pénétrons peu à peu dans une appréciation de l'espace tel qu'il est créé et véhiculé par le voyage. De fait, il sera ici question de limites afin de saisir les enjeux spatiaux et artistiques qui régissent les espaces transitionnels en tant que lieux de passage et d'ouverture vers un ailleurs encore inconnu. La figure du seuil s'impose alors à nous comme un instant spatial articulatoire et poétique. Entendons le surtout avec Heidegger non pas comme une frontière qui délimite mais plutôt en métaphore d'ouverture comme le commencement d'un être, en formation. Ainsi pour le philosophe, « la limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être¹⁵⁴ ». L'exemple flagrant de cet apport esthétique est la façon de concevoir le seuil dans la *Divine Comédie* de Dante. Dans son œuvre, les seuils sont multiples, hétérogènes et primordiaux mais marquent irrévocablement un instant fondamental, c'est-à-dire qu'ils sont fondateurs et créateurs d'une avancée vers autre chose. Ce sont des étapes transitoires qui jalonnent à la fois le récit mais aussi l'écrit poétique. Ils sont des passages rythmés, des respirations actives qui élancent le récit et ses protagonistes vers de nouveaux horizons. Ils marquent le voyage et scandent la progression. Les seuils les plus intenses et les plus marqués sont évidemment chez Dante les passages de l'Enfer vers le Purgatoire et de ce même Purgatoire vers le Paradis. Dans le récit, ces seuils marquent des glissements, des porosités qui construisent le propos tout autant qu'ils espacent l'espace. Ces articulations relèvent et révèlent des instants furtifs et fugitifs qui participent du *kairos*. De l'Enfer vers le Purgatoire notamment, nous sommes convoqués dans un moment d'élévation et d'émerveillement vers le ciel et les étoiles. Il s'agit d'un avant et d'un après non pas séparés mais d'une concomitance qui intervient telle une charnière qui éloigne tout autant qu'elle rapproche.

¹⁵³ Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 884.

¹⁵⁴ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 183.

Si l'œuvre écrite interpelle l'espace dans sa construction littéraire, il faut montrer aussi l'émergence du seuil dans la plasticité de formes plastiques et visuelles. Revenons alors à l'exposition *Inside* du Palais de Tokyo qui présentait en 2014 une œuvre éminemment construite par Marcius Galan. Avec *Seção Diagonal* (section diagonale)¹⁵⁵, ce dernier propose un travail purement illusionniste qui invite le visiteur à s'interroger sur les limites spatiales mais aussi sur ses propres limites. L'œuvre éveille la perception visuelle et corporelle du visiteur en proposant une sorte de vitrine fictive traversant la pièce qui entraîne une remise en cause sensorielle. Face à cette œuvre minimaliste, nous sommes tentés par un passage « de l'autre côté du miroir » tout en étant retenus par la crainte d'une véritable paroi vitrée et l'injonction « ne pas franchir ». Injonction qui, nous pouvons le noter, traduit architecturalement un certain « interdit du toucher » appartenant au langage pictural et analytique. Par ces jeux d'ambiguïtés qui font appel à l'universalité des impressions et des craintes, Marcius Galan dérange notre perception face à cette œuvre qui décline le seuil et son possible franchissement. Avec cette œuvre déconcertante, nous avons aussi accès à une porte, une barrière illusionniste et fictive dans laquelle nous pouvons développer un accès vers un espace utopique, un espace absent car purement supposé. Seule l'expérience du voyage et de la traversée concrétise cet espace qui n'est au départ qu'en latence, une simple possibilité, un doute. Par la convocation d'un seuil, l'œuvre nous impulse en avant, dans une ouverture offerte. Une ouverture vers un ailleurs inconnu et donc inquiétant. Ici, l'utopie s'affirme dans un appel de l'ailleurs concrétisé par un seuil personnifié par une simplicité et un minimalisme plastique efficace. La proposition de cet ailleurs purement conditionné par un seuil artistique qui rompt l'espace marque l'apparition d'un nouvel espace. L'ouverture créative d'une utopie qui demeurait en attente. De cette ouverture émerge un monde neuf, vierge encore. Du seuil, intervient un nouvel espace mais aussi une nouvelle temporalité qui emporte avec eux un monde en devenir, avec ses propres codes et repères. Le voyage utopique se veut donc un glissement déconcertant car inconnu et novateur. Pour reprendre cette métaphore, l'utopie est un jeu qui, en ouvrant une porte déploie ses propres règles à la fois excitantes et inquiétantes.

¹⁵⁵ Marcius Galan, *Seção diagonal*, 2014, installation *in situ*, peinture, bois, cire pour sol et filtres de lumière, Palais de Tokyo, Paris.



Figure 12 - Marcius Galan, Seção diagonal, 2014.

C'est ce jeu utopique et déconcertant que transporte Lewis Carroll dans la rédaction de deux histoires, *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles* et *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*. Ces deux histoires (et c'est aussi le cas dans les *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift.) font émerger la notion d'ambiguïté qui est le résultat d'un jeu truculent de changements d'échelles. Ces changements qui interpellent l'enfance remettent en cause les conditions posées et proposées par la réalité dont ils se sont détachés. Nous assistons alors à l'ouverture essentielle qui marque l'utopie, celle qui remet en cause et dispose une nouvelle conception spatio-temporelle. Chez Lewis Carroll, les mots emportent avec eux leur propre et inédite signification au profit d'un monde qui s'ouvre et se découvre. L'auteur se veut le propre chef qui, en tant qu'artiste invente et véhicule son langage intrinsèque au profit de la naissance du style même de son œuvre : « Lorsque *moi* j'emploie un mot, réplique Heumpty Deumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie ... ni plus, ni moins¹⁵⁶ ». Face à cela, c'est le personnage d'Alice qui est décontenancé par un jeu qui l'emporte à son insu. L'utopie dans son langage et par son langage emporte la fillette et le lecteur loin des attentes et des repères. Nous assistons alors à un dépassement du réel, un glissement du réel. L'auteur s'en empare pour mieux le déchirer par une utilisation critique et inattendue de la présumée réalité. Dans cet instant de retournement, si le langage échappe à Alice, sa corporéité est elle-aussi mise à mal. Le corps de la fillette (pareillement à celui de Gulliver) est tantôt tendu tantôt distendu à l'image d'un temps et d'un espace qui n'est plus quantifiable selon des aspects réels. De fait, Alice en tant que personnage plongeant peu à peu dans l'utopie accepte les nouvelles conditions qui font qu'elle devient pleinement un aspect utopique. Elle est dépassée et emportée par l'utopie qui impose à la fois son propre langage, son propre espace et son propre temps :

De plus en plus pire ! s'écria Alice (si grande était sa surprise que, sur l'instant, elle en oublia tout à fait de parler correctement) ; voici maintenant que je m'allonge comme le plus grand télescope du monde ! Au revoir, mes pieds ! (car, lorsqu'elle regardait ses pieds, ceux-ci lui semblaient être presque hors de vue tant ils devenaient lointains) : Oh ! mes pauvres petits pieds, je me demande qui, à présent, vous mettra vos bas et vos souliers, mes chéris ? Pour ma part, je suis

¹⁵⁶ Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 281.

sûre de n'en être pas capable ! je serai certes bien trop loin pour pouvoir m'occuper de vous : vous n'aurez qu'à vous débrouiller tout seuls¹⁵⁷

Ainsi, Alice accepte la perte de repères qu'initie l'utopie et comme un spectateur face à une œuvre d'art, elle est transportée, engloutie dans le monde véhiculé par l'œuvre. Nous assistons donc à une faille ouverte du langage, de l'espace mais c'est aussi du temps dont il est question chez Lewis Carroll. Une conception intime et omniprésente qui conjugue sans temps et sans modes. Ainsi, dans un dialogue cocasse avec la fameuse reine, Alice se retrouve confrontée à la révolution du temps qui outrepassse les acquis du réel au profit d'une chronologie réfutée :

« Je ne vous comprends pas, avoua Alice. Tout cela m'embrouille terriblement les idées ! »

« C'est ce qui arrive lorsque l'on vit à l'envers, fit observer la Reine d'un air bienveillant : au début ça vous donne un peu le tournis ... »

« Lorsque l'on vit à l'envers ! répéta Alice, fort étonnée ; je n'avais jamais entendu parler d'une telle chose ! »

« ... mais cela présente un grand avantage, c'est que la mémoire s'exerce dans les deux sens. »

« Je suis sûre que ma mémoire, à moi, ne s'exerce que dans un seul sens, fit remarquer Alice. Je ne suis pas capable de me rappeler les événements avant qu'ils arrivent. »

« C'est une bien misérable mémoire que celle qui ne s'exerce qu'à reculons », fit remarquer la Reine »¹⁵⁸

Tous ces retournements ou détournements dans l'œuvre de Lewis Carroll viennent questionner le caractère inquiétant de l'utopie. Présenté comme une folie – terme si cher à More mais encore plus à Erasme – la re-contextualisation du monde d'Alice semble inquiétante car inédite, inconnue et étrangère. De plus, elle est affirmée en fin de passage par l'acceptation du voyage comme un élan vers l'utopie.

« Vous pouvez, selon votre préférence, aller voir l'un ou l'autre : ils sont fous tous les deux. »

« Mais je n'ai nulle envie d'aller chez des fous », fit remarquer Alice.

« Oh ! vous ne sauriez faire autrement, dit le Chat : Ici, tout le monde est fou. Je suis fou. Vous êtes folle. »

« Comment savez-vous que je suis folle ? » demanda Alice.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 265.

« Il faut croire, répondit le Chat, que vous l'êtes ; sinon vous ne seriez pas venus ici »¹⁵⁹

Dans cette inquiétante étrangeté de l'utopie se trame l'espace d'un langage à part entière qui en plus de monter ce qu'il dit, dit ce qu'il est. Il affirme son utopie dans la rédaction d'un récit qui s'affirme en existant. Sa propre construction scande en rythme sa condition d'être et d'existant. Pour Heidegger, « ainsi se construisent, dans leur emboîtement, les espaces littéraires dont le jeu constitue la scène utopique et lui permettent l'entrelacement du temps et de l'espace, dans l'utopie et dans l'histoire, dans la figure et dans le livre¹⁶⁰ ». Et Alice d'ajouter, « on devrait écrire un livre sur moi, on le devrait ! Et quand je serai grande, j'en écrirai un moi-même ...¹⁶¹ ». Cette entrée en matière illustrée avec Dante et Lewis Carroll nous permet d'entrevoir la figure d'un seuil en tant qu'espace transitoire qui permet d'introduire un départ. Dans cet élan, il faut saisir les puissances inédites du temps et de l'espace qui s'auto génèrent.

2-1-1 L'œuvre s'accomplit dans un renouvellement inédit des conditions spatio-temporelles

*« L'espace vous intéresse ? Faisons le craquer.
Le temps vous tracasse ? Tuons-le tous ensemble »
Samuel Beckett¹⁶²*

Si le temps et le lieu en rupture fondent une transition c'est avant toute chose dans un acte purement poétique. En effet, la rupture violente et déconcertante n'a de but que d'instaurer un moment créatif où s'engendre l'œuvre en formation. Pour autant, rappelons que cette figure créative n'intervient qu'à partir d'un système paradoxal de césure, de destruction. Il est impératif que la figure première et critique d'un éclair dévastateur intervienne afin de convoquer le néant comme condition initiale de la

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 144.

¹⁶⁰ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 106.

¹⁶¹ Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 65.

¹⁶² Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon ; suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, éditions de Minuit, 1990, p. 45.

création. Nous l'avons dit, la création n'intervient pas d'une négation du réel mais bien d'une sorte de reconditionnement qui s'affirme dans la béance initiale créée dans la déchirure, par la déchirure. Ainsi pour Maldiney, « la création ne procède pas de la négation mais du néant¹⁶³ ». En effet, la naissance d'un paysage, artistique ou utopique, se veut un acte de création qui s'inaugure sur fond de néant. Néant qui permet une annulation du temps et de l'espace préconçus au profit d'un système inédit, novateur et propre à l'œuvre. Cette vision de l'œuvre doit bien évidemment se propager vers la figure de l'artiste, visionnaire, qui doit, à partir du néant premier se plonger dans un élan créatif mobile et mobilisant. Sous cette vue, la figure de l'architecte en tant que geste créateur apparaît essentielle dans sa valeur constructive. L'architecte utopiste s'inscrit, par son geste poïétique, dans une action créative visionnaire qui le détache du réel au profit d'un reconditionnement des valeurs. Temps et espace sont remis en cause au regard d'une œuvre en formation qui questionne et interroge ses propres conditions spatio-temporelles. L'architecture mieux qu'aucun autre sujet artistique prend cela comme propos majeur car elle agit concrètement sur un lieu existant pour le transformer en un lieu nouveau. La réciproque est aussi exacte selon les termes spécifiques d'Allen Carlson si l'on entend l'architecture comme une forme artistique dite « *site specific* »¹⁶⁴. Ainsi l'architecture est dépendante d'un site tout autant que ce même site, une fois l'architecture établie devient tributaire de cette dernière. Disons autrement que ce qui nous intéresse ici est que, comme l'architecture est un art nécessairement *in situ*, il entraîne une interaction réciproque avec l'espace dont il dépend dans un premier temps et auquel il contribue activement dans un second. De cette capacité architecturale qui envisage l'espace avec une certaine particularité, nous pouvons tenter d'élargir notre propos au niveau des arts en général qui entretiennent eux-aussi un rapport privilégié avec le traitement de l'espace. Si l'architecture le réalise de manière flagrante et naturelle, l'art contemporain s'en empare pour le souligner avec davantage de discrétion. Il affirme de manière plus insistante son détachement du réel car il s'en exclut nécessairement dans l'acte de représentation qui est moins visible et moins recherché en architecture.

¹⁶³ Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁴ Cf. Allen Carlson, « Existence, Location and Function : The Appreciation of Architecture », in Michael H. Mittias (dir.), *Philosophy and Architecture*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994.

Une œuvre autonome et indépendante

En s'excluant du réel comme nous l'avons vu précédemment, l'œuvre d'art se dresse dans un acte d'autonomie fondée par le nouvel espace-temps qu'elle crée et mobilise. Cette capacité supérieure et naturelle de l'œuvre vient fonder sa propre nature, son existence-même qui fait qu'elle tient et perdure. Pour Heidegger, « en tant qu'œuvre, l'œuvre en son essence fait venir¹⁶⁵ ». Dans cette figure de l'ouvert en rythme, l'œuvre d'art, l'architecture, en appelle à l'indépendance qui transporte et inquiète. Ainsi, les formes de l'art adviennent dans une figure de l'utopie qui se déchire du réel pour proposer un temps et un lieu qui lui sont propres et intrinsèques. Si l'utopie est dans sa terminologie qualifiée de lieu de « nulle part », c'est car le lieu qu'elle fonde échappe à la réalité dans un mouvement inédit et autonome. L'utopie est ainsi un détachement, un éloignement qui distancie le réel dans une nouvelle acceptation spatiale complexe à saisir. Pour autant, le lieu de l'utopie n'est pas niable, il existe dans l'acte même de son transport essentiel et artistique. L'utopie dans sa poïétique nous convie à l'acceptation d'un lieu insoupçonnable, inconnu, qui émerge avec elle. Elle réfute les lieux géographiques du réel et du quotidien pour proposer et disposer un lieu insaisissable en acte et en développement permanent. Ainsi, elle participe de la figure du chantier qui chemine vers un ailleurs, en perpétuel mouvement vers autre chose. C'est une figure constructive et révélatrice de l'appel d'un ailleurs intimement convoqué. Elle façonne l'espace à l'image de ce qu'elle est en tant qu'utopie, en tant qu'entité propre et mouvante. Ainsi, la main de l'architecte est utopique dans cette capacité et cette envie commune de traiter l'espace d'une manière inédite. Un jeu créateur où se tordent et se distordent plein et vide, élan constructif et respirations. Dans ce glissement du réel, œuvres et utopies fondent ce qui est primordial, c'est-à-dire la possibilité de l'existence d'un lieu qui n'appartient qu'à l'œuvre. Par conséquent, le lieu vrai, celui qui participe de l'idée platonicienne, ne semble exister vraiment que dans l'acte créatif qui le conçoit, le convoque et le projette. Avec l'œuvre et surtout avec l'utopie, nous ne sommes pas nulle part mais bel et bien appelés dans la vérité de l'espace naissant. L'art fait tenir dans ses formes une œuvre qui façonne le l'espace dans la vérité d'un lieu pur, essentiel et autonome. Un lieu inattendu du surgissement qui se fonde dans l'ouverture offerte par l'acte utopique.

¹⁶⁵ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 48.

Ce lieu interpellant intervient dans une interaction au temps qui est à la fois fugitif et déployant. Dans cette articulation nouvelle du temps et de l'espace se dresse l'œuvre qui tient debout et de fait déploie ses nombreuses qualités d'ouverture. L'œuvre accède ainsi à sa propre ouverture, à la vérité de son existence. Vérité dévoilée dans son acte d'apparition et de création. Pour Maldiney, « une œuvre d'art existe en propre, en ce que l'événement de son avènement fonde l'espace et le temps de son ouverture¹⁶⁶ ». Ainsi, nous sommes toujours dans cette thématique du voyage utopique car il s'agit ici d'une figure de la traversée, c'est-à-dire un geste créateur qui dépasse les présupposés, qui part à-travers tout cela. Ajoutons que cette image de la traversée fonde le fait que l'œuvre tient, que l'œuvre se tient. Pareillement dans l'utopie pour laquelle la figure du voyage fonde la possibilité même d'exister. L'utopie s'érige dans le voyage en tant que cheminement intempestif, incontrôlé et incontrôlable. La puissance utopique intervient dans cet élan au-travers qui outrepassse le réel au profit d'un espace et d'un temps qui sont purement utopiques. Il faut entendre ici « utopique » dans le sens d'inédit et d'indépendant, utopique car détaché du réel et des attentes chronologiques et géographiques. Nous pourrions ici, qualifier cette traversée comme une inscription de l'utopie dans la contemporanéité. L'utopie advient et intervient dans une interpellation sans cesse rejouée et ranimée qui est celle du présent toujours convoqué dans la répétition en rythme. Dans la contemporanéité se dresse le désir de la convocation d'un présent sans cesse frôlé mais jamais touché. Il s'agit toujours d'un reconditionnement du présent un temps et un espace déjoués. C'est ainsi que Bloch conçoit l'utopie :

Dans le temps pousse seulement, au milieu d'embûches et d'entraves sans nombre, ce qui fut dès le début, ce qui fut toujours le fond de la pensée (*das stets Gemeinte*), le présent non dévoilé. Le temps de l'histoire dans lequel nous œuvrons transperce l'espace terrestre où notre vie elle-même apparut et où nous bâtissons nos œuvres, transperce la géographie des contrées humaines, celle de leurs architectures, de leur lieu spirituel ; nous avons là le droit et la possibilité de pressentir, de trouver, de réaliser des valeurs, de faire surgir des figurations a priori possibles, et finalement la figure ultime, quand bien même elle serait posée hors du temps et du monde, de la faire néanmoins surgir à travers le temps et le onde, contre eux¹⁶⁷

¹⁶⁶ Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁷ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie, op. cit.*, p. 274.

Ce passage de Bloch qualifie bien la possibilité d'existence d'une utopie qui intervient à travers le temps et l'espace qui fondent notre quotidien. Il parle à ce propos de figure ultime comme une sorte de point inaccessible que poursuit le chemin qui marque le parcours vers utopie. Utopie qui ne peut s'écrire et s'installer que dans une réfutation du temps et de l'espace au profit d'un nouveau système spatio-temporel.

Candide et Alice : deux exemples à contre-emploi

Dans certains récits utopiques, la tension d'un nouvel espace-temps est si forte que l'auteur s'exprime dans un jeu de pure ratification de nouveaux concepts bien éloignés du réel. En allant ainsi, il s'agit de créer un climat déconcertant voire inquiétant qui marque une surprise et de fait, emporte le lecteur dans l'acceptation de l'utopie. Le terme « inquiéter » prend ici tout son sens, en retournant les catégories et les attentes du réel, le récit utopique agite, questionne et déboussole le lecteur afin de mieux le faire réagir. Il s'agit d'une lecture active qui interroge et de fait, engage la pensée sur le réel jusque-là accepté. Dans son acte de création et de *logos*, le récit utopique possède cette force de dire ce qu'il est dans la forme même de son essence artistique et littéraire. Ainsi, il entreprend parfois un jeu du retournement qui vient fonder dans la surprise son empreinte en tant qu'utopie, c'est-à-dire figure du glissement. Le premier exemple que démontre la littérature est celui de la place de l'argent qui, essentiellement et symboliquement adopte une nouvelle place qui reconditionne les valeurs assurées par la doxa. Forts d'une critique de l'économie omniprésente et omnipotente (que nous pourrions toujours et encore décrier de nos jours), les utopistes s'affirment dans un décalage des valeurs mais aussi dans un écart du langage. C'est ainsi que Voltaire, au sein même du fameux passage présentant le pays d'Eldorado, prend le contre pieds pour mieux critiquer et montrer l'absurdité d'une société économique dans laquelle il ne se reconnaît pas. La découverte de ce pays merveilleux forme un hapax qui se veut le résultat pourtant d'une divagation hasardeuse. Mais l'accident procède bien souvent de l'utopie, « une rivière mène toujours à quelque endroit habité. Si nous ne trouvons pas des choses agréables, nous trouverons du moins des choses nouvelles¹⁶⁸ ». Dans le hasard du voyage se dresse

¹⁶⁸ Voltaire, *Candide*, *op. cit.*, p. 41.

alors l'utopie d'Eldorado qui apparaît à Candide sous des traits inattendus. Là-bas, Voltaire dresse un paysage en revers où les pierres précieuses, l'or et l'argent ne sont que de vulgaires cailloux dénigrés de tous. Un pays où l'éducation fonde et inculque le rejet et le mépris de l'argent qui crée tant de convoitises chez les contemporains de Voltaire. De fait, certains passages sont cocasses tant ils inquiètent les préétablis de notre société pour mieux les interroger, pour mieux surtout interpeller le lecteur.

Quand le repas fut fini, Cocambo crut, ainsi que Candide, bien payer son écot en jetant sur la table de l'hôte deux de ces larges pièces d'or qu'il avait ramassées ; l'hôte et l'hôtesse éclatèrent de rire, et se tinrent longtemps les côtes. « Messieurs, dit l'hôte, nous voyons bien que vous êtes des étrangers ; nous ne sommes pas accoutumés à en voir. Pardonnez-nous si nous nous sommes mis à rire quand vous nous avez offert en paiement les cailloux de nos grands chemins¹⁶⁹

Dans la rupture qu'effectue Voltaire, notamment par le décalage lié aux valeurs économiques, se trame la proposition naissante d'un nouveau monde qui tente d'établir de nouvelles propositions dans le même temps qu'il présente un nouveau discours, celui de l'utopie. En usant le jeu de l'écart, l'efficacité du texte et de l'épisode n'en est que croissante. Par la négation d'une valeur si majeure et si louée dans nos sociétés, Voltaire marque une rupture qui fonde tout le rythme du récit utopique par la surprise de la mise en place de nouveaux codes. Dans ce sens nous lisons plus loin un second inversement qui interroge les castes et les ordres établis, « Candide ne jouait plus que le second personnage, et accompagnait son valet¹⁷⁰ ». L'auteur accentue le glissement par une répétition du motif du retournement comme pour mieux affirmer l'aspect surprenant du récit. Voltaire met en place un nouveau système sur lequel il fonde son discours quitte à surprendre le lecteur et remettre en cause l'aspect narratif visant le protagoniste. Nous le préciserons plus tard mais ce retournement narratif du protagoniste est aussi présent et capital dans le rapport de Robinson Crusoé et Vendredi. Rappelons aussi que cette vision qui se veut ici poïétique est avant tout engendrée par une situation de critique qui intervient dans la rupture. Cette allure critique face à l'argent en tant que notion prépondérante apparaît dans de nombreux écrits utopiques sans distinction historique. De tout temps, l'utopie pose sur

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 43.

l'économie un œil averti et interrogatif, et cela ne déroge pas à la règle en ce qui concerne notre période contemporaine. Les exemples font florès mais citons ici l'uchronie de Bellamy intitulée *Cent ans après ou l'an 2000*¹⁷¹ dans laquelle nous pouvons encore lire en 1888, « l'argent est aussi superflu dans les relations extérieures qu'à l'intérieur¹⁷² ». Si c'est ici principalement dans la littérature que nous puisons nos sources, notons brièvement que l'architecture n'est pas en reste et se préoccupe naturellement des conditions financières. En 1932, c'est toujours et encore l'argent, par la figure de la banque, que critique Frank Lloyd Wright dans *La ville évanescence*¹⁷³. D'un point de vue plus intéressé par l'urbanisme utopique, l'architecte propose :

Elle [la banque] n'aurait plus besoin de se donner des airs de temple ou de lieu de culte pour exprimer son importance ou pour faire des affaires.

Une banque est une machine. Une institution froide et calculatrice qui fait des affaires. C'est aussi un coffre-fort. Elle pourrait donc bien se donner l'air d'une machine à écrire ou d'un système de classement dans une boîte en acier. La grandiloquence dans la construction de banques ou la fabrication de coffres forts ou de serrures, ne serait plus une invitation directe adressée aux voleurs en glorifiant inutilement la puissance de l'argent. Le temple imposant des plus-values pourrait bien se rétrécir jusqu'à devenir le coffre-fort des gains intrinsèques¹⁷⁴.

Autant d'exemples divers nous permettent de mieux saisir la nécessité d'une transition afin de dresser le tissu fondateur de l'utopie. Et si Voltaire prend le contre-courant de la finance pour proposer l'Eldorado, il en va de même pour Lewis Carroll qui dessine deux mondes utopiques : le Pays des Merveilles et l'Autre côté du miroir.

Si le jeu du glissement et de la transition se veut progressif et encore discret chez Voltaire, Lewis Carroll n'hésite pas à accentuer les effets de langage pour mieux asseoir son propos. Dans l'acte de construction qu'est le langage, et par ce même langage, l'écrivain dresse ses utopies selon un *logos* intempestif. Dans cette surprise de la narration, le temps et l'espace sont fracassés au profit d'un entendement sans repères ni référentiels. Convoquée à l'heure du thé si chère à la société anglaise, Alice découvre le temps par le prisme de l'absurdité et de l'incompréhension. Entourés d'un

¹⁷¹ Edward Bellamy, *Cent ans après ou l'an 2000*, trad. P. Rey, Gollion, Suisse, InFolio, 2008.

¹⁷² *Ibidem*, p. 135.

¹⁷³ Frank Lloyd Wright, *La ville évanescence*, trad. C. Massu, Gollion, Suisse, InFolio, 2013.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 128.

Chapelier fou et du Lièvre de Mars, nous assistons à un débat qui n'a pour but d'entrevoir le temps sous un aspect purement inédit qui marque un glissement de la réalité vers un monde utopique. Monde du Pays des Merveille qui fonde son propre temps et sa propre temporalité dans un refus de repères et de chronologie :

Alice avait, non sans quelque curiosité, regardé par-dessus son épaule :
« Quelle drôle de montre ! remarqua-t-elle. Elle indique le jour du mois et elle ne dit pas quelle heure il est ! »

« Pourquoi le dirait-elle ? grommela le Chapelier. Est-ce que votre montre, à vous, vous dit en quelle année nous sommes ?¹⁷⁵

Ce bref dialogue, à l'image de l'utopie elle-même, questionne non seulement le personnage d'Alice mais surtout le lecteur qui se détache peu à peu de la réalité afin de recevoir pleinement le récit dans ce moment transitoire. Plus loin, Carroll accentue ce propos en personnifiant le temps qui devient de ce fait un des protagonistes de l'histoire. Tout comme dans l'œuvre d'art, le temps qui émerge participe de l'œuvre à part entière. Il est une condition de l'œuvre et donc ici du récit. Il fonde le récit qui ne cesse de le détourner dans un langage qui questionne et interroge. En personnifiant le temps, Carroll lui donne une ampleur supplémentaire qui marque la critique et le refus du temps en tant que fréquence régulière et régulatrice.

« Si vous connaissiez les Temps aussi bien que je le connais moi-même, dit le Chapelier, vous ne parleriez pas de le gaspiller comme une chose. Les Temps est une personne. »

« Je ne vois pas ce que vous voulez dire », répondit Alice.

« Bien sûr que vous ne le voyez pas, répliqua le Chapelier en hochant la tête d'un air de souverain mépris. J'ajouterai même que vous ne lui avez jamais parlé, au Temps ! »

« Peut-être bien que non, répondit, avec prudence, Alice, mais à mon cours de musique on m'a appris à marquer le temps. »

« Ah ! dit le Chapelier, voilà qui explique tout. Le Temps n'admet pas qu'on le veuille marquer comme le bétail. Alors que si seulement vous étiez restée en bon terme avec lui, il ferait faire aux pendules tout ce que vous voudriez, ou presque. (...) »¹⁷⁶

¹⁷⁵ Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 149.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 150.

Le temps n'est plus une échelle de mesure mais l'élément d'une ouverture sans prise au réel. Le temps auquel Carroll applique une majuscule est bien devenu dans le récit et par le récit utopique le Temps. Ce Temps qui conjugue en son nom propre le caractère sublime de l'universalité. Et ce n'est qu'en acceptant cette nouvelle temporalité qu'Alice va pouvoir déplier la suite du récit, de l'aventure utopique. Le lecteur doit s'affirmer dans l'acceptation d'un nouveau temps pour saisir l'œuvre et ses enjeux intrinsèques. Cette vision véhiculée par la figure du Chapelier, qui se veut le porte-parole poétique du temps, est déconcertante, surprenante et éloignée des règles établies et entendues par la société. Disons à ce propos que Lewis Carroll utilise aussi le récit d'Alice pour dresser une critique de la société anglaise du XIXe siècle. Sous les traits satiriques et caricaturaux d'une reine exubérante et autoritariste, il critique son époque pour en montrer les limites et les erreurs. Filant la métaphore du temps personnifié, il fait dire à la reine, non sans humour et second degré, à propos du Chapelier : « Assassin ! Il est venu ici avec l'unique intention de tuer le temps ! Qu'on lui tranche la tête !¹⁷⁷ ».

Carroll poursuit ce jeu utopique et artistique du temps lorsqu'Alice passe de l'Autre côté du miroir. Nous envisagerons le miroir comme figure transitoire du seuil mais disons ici qu'il s'agit d'un glissement dans l'aventure d'Alice mais aussi dans les aspects temporels. Le seuil transitoire qui fonde ce récit dès son intitulé marque un retournement symétrique du temps. Cette rupture réaffirme une certaine appartenance au réel duquel elle se détache en radicalité. De l'autre côté du miroir, en œuvre, tout est affaire de retournement et d'inversement :

« Vous ne savez pas comment il faut s'y prendre avec les gâteaux du Miroir, fit remarquer la Licorne. Faites-le circuler d'abord et découpez-le ensuite. »

Cela semblait absurde, mais Alice, obéissante, se leva, fit circuler le plat, et le gâteau se divisa de lui-même, cependant, en trois morceaux. « A présent, découpez-le », dit le Lion, tandis qu'elle regagnait sa place avec le plat vide¹⁷⁸

Cette situation à la fois cocasse et invraisemblable est permise par une distanciation du réel. Cet écart poétique est insufflé à l'œuvre par l'œuvre elle-même. Le récit fonde ses propres conditions d'existence par une mise en place intrinsèque d'éléments

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 152.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 297.

initiaux touchant au temps mais aussi à l'espace. Dans un dialogue savoureux avec la reine, Alice se confronte à un aspect spécifique de l'utopie qui veut entremêler le temps et l'espace dans un binôme inédit et ambitieux. Les points de repères sont niés au profit d'un lieu et d'un temps uniques qui appartiennent à la genèse du récit en formation. Ainsi, l'utopie côtoie le merveilleux qui ne cesse de s'écarter du réel et de ses attentes. Le référentiel semble à présent centré sur le personnage d'Alice qui métaphorise l'utopie, l'œuvre elle-même. Le décor et le temps lui sont associés, mis en œuvre par le rythme de l'œuvre elle-même.

Ce qu'il y avait de plus curieux dans l'aventure, c'est que les arbres et les autres objets qui les entouraient ne changeaient pas du tout de place ; si vite qu'elles courussent, il semblait qu'elles ne dépassaient jamais rien. « Je me demande si toutes les choses se déplacent dans le même sens et avec la même vitesse que nous ? » pensait, déconcertée, la pauvre Alice. Et la Reine semblait deviner ses pensées car elle criait : « Plus vite ! N'essayez pas de parler ! » [...]

« Eh bien, dans notre pays à nous, répondit Alice, encore un peu haletante, si l'on courait très vite pendant longtemps, comme nous venons de le faire, on arrivait généralement quelque part, ailleurs. »

« Un pays bien lent ! dit la reine. Tandis qu'ici, voyez-vous bien, il faut courir de toute la vitesse de ses jambes pour simplement rester là où l'on est. Si l'on veut aller quelque part, ailleurs, il faut alors courir au moins deux fois plus vite que ça ! »¹⁷⁹

Ce pays dans lequel Alice fait irruption est un lieu éminemment utopique car il semble vain et impossible d'y parvenir en respectant les règles, les codes et les repères du réel. Ce pays se fonde ainsi lui-même dans sa puissance d'apparition et d'existence. Les lieux parcourus par Alice sont autant d'images de la rupture qui advient au travers, par le déchirement, d'un socle posé et préétabli. C'est cela qui nous permet de renouer avec la définition de l'œuvre d'art telle que la propose Maldiney, c'est-à-dire une réalisation indépendante et auto-générée. C'est ainsi, dans cette affirmation de l'œuvre d'art par elle-même que nous pouvons entendre un caractère universel.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 232-233.

Affirmation pour une universalité de l'œuvre

L'œuvre apparaît ainsi comme un motif de la traversée qui emporte avec elle et en elle son temps propre et son lieu qui la fondent. C'est ce que Maldiney souligne, à l'instar de Paul Klee, « l'œuvre est voie. Elle n'existe qu'à frayer le chemin d'elle-même, ce chemin qu'elle est ; elle est l'acte de se faire jour à l'horizon de tous ses moments : couleurs, formes, espaces ... - unique en la conspiration de leur autogenèse¹⁸⁰ ». Nous renouons ici avec l'intitulé de notre première recherche qui veut chanter le voyage. L'utopie procède du voyage tout autant que l'œuvre d'art en est un. Un voyage qui se met lui-même en route en faisant fi des repères et laissant toute sa place à l'inattendu, la surprise, l'accident et donc la rencontre. Ainsi œuvre et utopie s'ouvrent dans l'ouvert. Et cette ouverture, qui est condition de ce que Maldiney intitule « autogenèse », place l'œuvre dans une capacité d'universalité qui nous intéresse ici. En effet, d'un moment fugitif de pur *poién* découle une ouverture tendue vers l'infini qui se déploie dans sa puissance de cheminement en rythme. Pour Maldiney toujours, ce moment fugace perdure et ne cesse de se montrer et de se rejouer sans cesse, « un tel instant qui pourrait être appelé éternel, est pourtant celui de l'autogenèse des formes¹⁸¹ ». Au départ de l'acte créatif – qu'il ne faut pas entendre comme un commencement pur, la forme met en place le processus de la formation qui se poursuit en elle et avec elle. Chemin faisant, elle traverse ainsi le voile du temps et de l'espace pour se mouvoir dans une création inédite et original. Dans cet acte d'autocréation, l'œuvre affirme son indépendance et de fait, son universalité. Dans cette affirmation d'elle-même, l'œuvre se propulse en signifiants purs et détachés du réel. Elle se présente dans le principe même de son existence qui se dit dans le même temps qu'elle se forme, en chemin. Œuvres et utopies existent et donc s'affirment le long d'un voyage qu'elles ont-elles-mêmes initié, « une œuvre est le chemin d'elle-même. Elle n'existe qu'à frayer le chemin de sa propre formation¹⁸² ». C'est pour cela que nous débutons notre approche de l'utopie par le dessin du voyage. Un voyage nécessaire, un chemin qui s'origine au profit d'une poursuite, d'une projection qui fonde l'existence même de l'utopie. C'est ainsi que nous pouvons dire que la plupart des récits de voyages, d'aventures, à l'image des œuvres d'arts participent de l'utopie dans cet aspect qui concerne la mise en route, un chemin, qu'ils ont eux-mêmes initié. Le

¹⁸⁰ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, éditions du Cerf, 2012, p. 170.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 193.

¹⁸² *Ibidem*, p. 211.

passage retranscrit ci-dessous nous permet alors de traduire parfaitement l'avancé de notre travail en cours en ce qui concerne ce cheminement poïétique :

Il n'y a donc pas d'œuvre « faite », mais seulement « se faisant ». Les formes en leur genèse non seulement configurent leur espace mais elles le configurent temporellement. Les chemins de la forme sont des « chemins qui marchent » ou des courants sans rives. Loin d'être un vecteur, repérable et calculable par rapport à un système de référence permanent, une forme esthétique crée son système de référence à chaque instant décisif de son autogenèse. Une forme, une œuvre fonctionnent comme un monde. Elles ne sont pas dans l'espace et le temps ; mais – comme ils sont dans le monde – l'espace et le temps sont en elles¹⁸³ .

C'est aussi cette conception que Marin entrevoit dans la figure du neutre dont nous avons déjà esquissé les contours. Marin conjugue utopie sous la figure du neutre tout en respectant l'aspect de sa pluralité. Pluralité des lectures et des appréciations qui fondent tout autant son objectivité et de fait son universalité. Dans la multiplicité de son apparition, l'utopie s'ouvre dans un élan d'universalité qui fait fi dans un premier temps de toute subjectivité. Dans sa force d'ouverture pure, elle accède à la vérité indéniable de sa présence objective. C'est ainsi qu'Heidegger expose et répond à un questionnement sur le lieu de l'œuvre : « Où donc l'œuvre est-elle chez elle ? En tant qu'œuvre, elle est chez elle uniquement dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence¹⁸⁴ ». L'œuvre possède cela d'utopique qu'elle permet dans son acte poïétique l'apparition d'une forme pure détachée du réel et donc universelle. Dans ce dépassement l'œuvre n'en est que plus grande et fonde son caractère supérieur qui permet au sujet de participer à l'universel en se détachant du motif lié au réel. Son autogenèse fonde son indépendance et son éloignement qui outrepassent le réel au profit d'une approche de l'idée platonicienne. C'est cela que propose Schopenhauer en éloignant l'œuvre de l'individualité et de l'anecdote, « cette conception exige qu'en contemplant un objet je fasse réellement abstraction de sa place dans le temps et dans l'espace, et, en conséquence, de son individualité. [...] C'est pourquoi un tableau, par cela seul qu'il fixe à jamais le moment fugitif et l'arrache ainsi du temps, nous donne non l'individuel, mais l'idée, ce qui dure à travers tout changement¹⁸⁵ ». Advient ici le fait que par son détachement, l'œuvre s'arrache au réel pour mieux se montrer et s'affirmer dans son acte d'universalité. De fait, le spectateur confronté à l'œuvre ou

¹⁸³ *Ibidem*, p. 212.

¹⁸⁴ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 43.

¹⁸⁵ Arthur Schopenhauer, *Esthétique et métaphysique*, op. cit., p. 166.

l'utopie naissante doit aussi accomplir ce détachement du temps et de l'espace pour saisir la supériorité indépendante de l'œuvre. Le spectateur se retrouve démuné face au caractère véritable de l'œuvre qui s'auto-propulse hors du réel, chemin faisant. Fort de son indépendance, l'œuvre d'art s'affirme, traverse et perdure dans l'universel. En cela, utopie et œuvre participent du sublime.

Cette universalité de l'œuvre se traduit indubitablement dans un refus, dans l'art moderne et contemporain, de l'anecdote et du détail. Nous observons en effet une tendance à l'épuration qui favorise l'accès visuel et esthétique à l'essence même de l'œuvre. Cette recherche optimale vers l'épure convoque évidemment l'utopie dans le sens qu'elle est une recherche permanente d'un lieu inaccessible. Elle tend à l'infini vers un inaccessible. C'est cela que soulignent certaines réalisations architecturales du XXe siècle. Considérons en ce sens l'exemple que nous offre la réalisation de la Villa Savoye qui en 1929 marque une tentative corbuséenne d'accéder à forme pure et universelle d'une construction qui s'érige dans un détachement du réel. Dans cette tentative, nous accédons à la définition d'un Corbusier comme un « architecte d'idées », concept proposé par l'historien Paul V. Turner. En effet, dans ses multiples recherches, l'architecte démontre qu'il est avant toute chose un théoricien de sa propre pratique qui se questionne et ambitionne une réflexion architecturale proche de la philosophie. Son architecture est avant tout une conceptualisation, une réflexion engagée qui tente de baser sa pratique sur ce que Mickaël Labbé nomme « une pensée architecturale consistante¹⁸⁶ ». Il faut en ce sens s'approcher de sa théorisation du Purisme afin d'entrevoir le projet sociétal et architectural de Le Corbusier. Ainsi, ce projet se veut universaliste dans le sens où il est une conception esthétique et humaine qui tend à une pureté et une intellectualisation. Ainsi nous lisons Le Corbusier dans un article de 1922 :

Le style est une question d'esthétique. Il faut tendre à une esthétique basée sur les sens (affection universelle, foncièrement humaine) et aboutissant par la pureté et la sélection des formes et de leur agencement à des émotions intellectuelles supérieures. [...] Le purisme est une ligne de conduite dans le charroi chaotique d'une tradition surchargée d'éléments [...] Le purisme choisit les

¹⁸⁶ Mickaël Labbé, *Philosophie de l'architecture: formes, fonctions et significations*, Paris, librairie Philosophique J. Vrin, 2017, p. 57.

formes les plus parfaites, les plus pures. *Le purisme procède du choix*, en opposition à la fantaisie, à l'arbitraire¹⁸⁷

Avec Le Corbusier, l'architecture s'affirme par des choix conditionnés par une rationalisation et une intellectualisation des procédés. Avec cette figure du choix, l'architecte trace sa propre route à la fois esthétique et architecturale qui se projette vers un lieu encore inexistant. En cela, l'architecture –tout particulièrement celle de Le Corbusier- s'engage dans un processus utopique qui s'origine, questionne et impose ses choix esthétiques et formels.

Conscients de cela, nous regardons l'aspect général de la Villa Savoye et apercevons dans un premier temps une impression de suspension liée tantôt à la forme générale mais aussi à l'aspect coloré qui renforce cette impression d'élévation. En effet, l'aspect imposant du premier étage marque une certaine rupture avec le rez-de-jardin qui se veut à la fois minimaliste et direct. Il en va de même pour l'omniprésence du blanc des premiers niveaux qui s'exclue du vert du rez-de-jardin qui lui-même se confond avec la végétation environnante. Le corps de la maison s'affirme dans un détachement visuel qui rejoue ce que nous tentons de démontrer avec l'universalité de l'œuvre d'art mais aussi de l'utopie. Cette architecture est un exemple parfait d'une forme qui se détache du réel pour mieux affirmer et expliciter son aspect supérieur et universel. Avec la Villa Savoye jaillit une forme exclue du réel qui fonde son propre acte créatif de construction. A cette impression, nous pouvons ajouter une tentative d'élévation en rythme qui se traduit par l'installation visible de pilotis qui soulèvent le corps du bâti comme pour mieux répéter ce détachement, cet arrachement au réel. Le pilotis intervient ici comme une figure de l'acte de création qui se donne et se crée lui-même. Il agit, à l'image de la colonne dont nous parlerons plus tard, en tant qu'une forme qui se crée, qui se dresse, et par cela même propose son chemin propre qui l'entraîne et l'élance. L'élévation de la construction métaphorise l'acte poïétique qui justement permet cette construction. Avec la Villa Savoye, Le Corbusier nous confronte à la naissance d'une œuvre qui vient rompre le temps et l'espace du réel pour affiner le temps et l'espace propre de sa création. Cette disposition d'indépendance se traduit visuellement par cet effet de soulèvement qui offre à l'architecture une impression de

¹⁸⁷ Le Corbusier-Saugnier, « Architecture et purisme », in Mickaël Labbé, *Philosophie de l'architecture : formes, fonction et significations*, op. cit., p. 90-91.



Figure 13 - Le Corbusier, Villa Savoye, 1929-1931.

boîte en l'air. Comme suspendue, en lévitation, la villa se détache du sol en proposant son propre rythme, son propre fonctionnement. Apprécier visuellement l'extérieur du bâtiment correspond à rejouer sans cesse le travail utopique d'une forme qui se forme. Avec cette architecture se métaphorise le glissement utopique dont nous avons parlé qui convoque quelque chose de sublime dans le fait de son universalité.

Universalité renforcée par une rupture affirmée et théorisée de l'ornement. En effet, théorisant le Purisme, Le Corbusier propose une simplification mais aussi une limitation du langage des formes. Proche d'une tradition cubiste, l'architecte voit en la géométrisation des formes la mise en place d'un système universel de l'architecture. Ainsi, il refuse et réfute toute proposition d'ornements au profit d'une épuration maximale des formes. C'est en cela que se décline la première utopie corbuséenne telle que la propose Gille Ragot, historien de l'art, en charge du dossier visant à classer les réalisations de Le Corbusier au patrimoine mondial de l'UNESCO. Ce-dernier aperçoit dans la vision corbuséenne une double utopie quand l'architecte propose des formes et figures pures et minimalistes qui de fait n'appartiennent intrinsèquement à aucun peuple et à aucune histoire sociologique. Il entrevoit ainsi une utopie architecturale dans une vision universelle des motifs picturaux qu'il étend à l'architecture. Ainsi Le Corbusier refuse l'ornement, le détail qu'il associe à la subjectivité au profit d'un langage neutre et objectif, accessible à tous. Pareillement, en établissant les cinq points de l'architecture moderne, Le Corbusier laisse derrière lui les entraves et les carcans de la construction au profit d'une œuvre à la fois plus artistique et plus éthique, plus humaine. Voici ce que dit à ce propos l'architecte : « Le domaine de l'architecture commence là où finit celui de la construction : quand la raison est tranquille, alors peuvent intervenir les émotions plastiques »¹⁸⁸. De même, il refuse toute notion de style car ce dernier est obligatoirement associé à un temps et un lieu précis et historique. Nous renouons alors avec le lien entre œuvre et utopie qui se détachent du réel et des prédispositions spatiales et temporelles. Ainsi, la Villa Savoye peut nous apparaître comme le motif privilégié et manifeste de l'utopie formelle corbuséenne. Par la réalisation de ce prisme parfait et immaculé, l'architecte tend à une universalité de la forme qui échappe au réel, au temps et même à l'espace. Avec la stature de cette villa, nous assistons à la mise en place d'un glissement utopique et

¹⁸⁸ Le Corbusier-Saugnier, « Architecture et purisme », in Mickaël Labbé, *Philosophie de l'architecture : formes, fonction et significations*, op. cit., p. 89.

artistique qui met en existence de nouveaux dispositifs temporels et spatiaux qui en appellent à l'ouvert. En effet, cette mise en place poïétique n'est possible qu'au sein d'une ouverture qui interpelle à l'ouvert.

2-1-2 Dans un appel de l'ouvert, l'œuvre tient – se tient

« Je suis ouvert, brèche béante, à l'inintelligible ciel et tout en moi se précipite, s'accorde dans un désaccord dernier, rupture de tout possible, baiser violent, rapt, perte dans l'entière absence du possible, dans la nuit opaque et morte, toutefois lumière, non moins inconnaissable, aveuglante, que le fond du cœur »
Georges Bataille¹⁸⁹

Comme nous venons de le préciser avec l'exemple de la Villa Savoye, l'architecture intervient nécessairement dans un rapport privilégié au temps mais aussi et surtout à l'espace. Pour autant, nous ne voulons pas dire que l'architecture est une pure acceptation de l'espace réel mais bel et bien une articulation de ce dernier tant elle le façonne selon ses propres règles et modèles qui n'en sont pas vraiment. Disons autrement que d'un dépassement brutal de l'espace du réel, l'architecture modèle son propre espace à son image inédite et originale. Dans le moment même de sa construction et de son élévation, elle emporte avec elle le temps dans un déplacement poïétique et poétique. Ajoutons à cela que cet espace au sein duquel elle interfère intervient dans la figure d'une ouverture première qui ne cesse de s'affirmer dans l'ouvert. C'est dans cette figure de l'émergence ouverte que l'œuvre architecturale impose et dispose les bases de sa stature et donc aussi son équilibre. Dans l'ouvert qui projette, l'œuvre s'érige en tension selon une verticalité propulsée et mouvante. Il en est de même pour l'harmonie et l'équilibre qui tiennent ainsi l'œuvre en sa base et sa stature. En effet, dans le motif même de l'œuvre bâtie résulte la manifestation de cet ouvert premier qui ne cesse de se révéler dans l'espace et par l'espace. Revenons à la Villa Savoye pour répéter ici que les pilotis tiennent l'architecture dans un appel

¹⁸⁹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1972, p. 74.

de l'ouvert qui convoque l'ouverture d'un espace à l'espace. D'une ouverture originelle se déploie en permanence la stature d'un espace qui « se tient ». Dans l'autogenèse maldinéenne des formes est transporté l'ouvert qui fait que le bâtiment tient dans le lieu même de son élévation. Pour Maldiney toujours, « le seul verbe qui puisse exprimer cette manière stable d'ouvrir l'espace est "durchstehen" : être debout à travers ...¹⁹⁰ ». Ajoutons en effet que si l'œuvre s'élève et tient, elle tient aussi face à l'espace tempétueux. Elle traverse l'espace et le surmonte dans l'assurance de son ouverture première qui se répète sans se lasser dans une figure de l'appel. Il s'agit de saisir l'ouverture non pas uniquement comme un commencement mais bien comme une projection qui interpelle et propulse vers l'avant. C'est cette ouverture qui nous échappe qu'il faut saisir dans la pratique architecturale, « construire l'espace c'est se conforter à l'envoi¹⁹¹ ». Le terme d'envoi est ici intéressant car il est aussi vivement impliqué dans l'utopie au sens d'un mouvement vers un ailleurs inconnu, sans trajectoire tracée.

Cette ouverture qui convoque intrinsèquement un extérieur autre, à conquérir, nous interpelle aussi face à l'utopie. L'œuvre d'art qui apparaît dans l'ouvert convoque évidemment l'utopie dans l'interprétation d'un lieu insaisissable qui fonde sa naissance et sa condition d'existence en rythme. L'œuvre, notamment architecturale, convoque l'utopie dans un remodelage de l'espace dirigé par l'ouverture pure. Œuvre utopique car elle fonde son lieu à-partir d'un non-lieu dans le sens où ce dernier est paradoxalement absent et omniprésent. Ainsi pour Heidegger, « en tant qu'œuvre, l'œuvre établit l'espace de cette ampleur. Etablir l'espace signifie ici : libérer la plénitude de l'ouvert en son espace, et arranger cette plénitude dans l'ensemble de ses traits. Cet arranger se déploie à partir de l'ériger dont il vient d'être question. L'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde. L'œuvre maintient ouvert l'ouvert du monde¹⁹² ». L'œuvre façonne l'ouvert dont elle découle et lui offre son propre espace disposé comme terrain d'effectuation concrète. L'architecture advient de manière utopique car elle procède d'un non-lieu créatif et poïétique auquel elle propose un espace d'affirmation. Ainsi l'œuvre rend visible ce qui nous échappe dans un premier temps et que nous ne pouvons que supposer. Supposer ce lieu premier de l'ouvert car il est indéniable et irréfutable. Il ne s'agit pas d'un vide, mais d'un espace impalpable

¹⁹⁰ Henri Maldiney, *Art et existence*, op. cit., p. 51.

¹⁹¹ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 91.

¹⁹² Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 48.

et indéchiffrable qui se propose pourtant à exister dans l'œuvre. Cet espace ouvert ne participe pas de la négation mais plutôt d'un appel qui convoque dans son ouverture, « l'invisible n'est pas le néant mais l'ouvert¹⁹³ ». L'ouvert est un lieu utopique dont seule l'œuvre d'art permet l'accès. Un accès purement évocateur et interprétatif mais un accès irréfutable qui nous permet d'accepter la préexistence d'un lieu archaïque, d'un espace premier invisible. Un espace ouvert qui se déploie dans un surgissement utopique de la forme architecturale. L'œuvre d'art est ainsi notre motif privilégié car elle seule personnifie la présence d'une ouverture qui fut et se poursuit en rythme artistique et poétique. De fait, l'œuvre est un accès à l'ouverture qu'elle transporte en elle. Elle en est même la seule figure de l'accès, « une œuvre d'art est *le là* de sa propre ouverture ; par ailleurs, nulle entrée¹⁹⁴ ». Une œuvre d'art est saisissable uniquement par le lieu utopique de son ouverture. Utopique car il ne s'agit pas d'un lieu auquel nous avons accès mais plutôt le lieu même de l'accès. Dans sa capacité à exister, l'œuvre touche du doigt l'utopie d'un lieu primaire insaisissable qui fonde les conditions de son temps et de son espace propres. L'art intervient tel un transfert qui rend visible l'invisible, « l'art est une transformation de l'ouverture au monde en ouverture à l'être du *il y a*¹⁹⁵ ». L'œuvre intervient telle une traduction du monde réel vers l'entendement d'une ouverture utopique à autre chose. De cette ouverture s'offre un monde nouveau percutant et mouvant. Cette ouverture ne doit pas être entendue uniquement comme un déclenchement initial mais aussi et surtout comme un flux qui se projette. Il n'est ici point de latence mais un résonnement actif et intempestif qui fait que l'œuvre se tient et nous emporte avec elle sur son terrain inédit. Dans sa stature, l'œuvre, l'architecture, n'est pas dans l'attente mais dans une activité de la transformation qui s'accomplit en rythmes et battements.

¹⁹³ Henri Maldiney, *Regard, paroles, espace, op. cit.*, p. 173.

¹⁹⁴ Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 27.

2-1-3 Rythme, souffle et battement

« *L'art adore les sauts* »
Samuel Beckett¹⁹⁶

Si nous venons de confirmer que l'œuvre tient - et se tient – dans l'apparence d'une ouverture qui projette en avant, il s'avèrera ici impératif de préciser que c'est en rythme qu'elle se propose. L'œuvre d'art, à l'instar de l'utopie, apparaît selon une figure du rythme qui tend et distend le temps et l'espace présupposé du réel. En effet, l'œuvre s'affirme dans et selon un rythme marqué de son autogenèse. Il faut ici comprendre et entendre le rythme loin d'une fréquence qui instaurerait automatismes et répétitions. Le rythme en art n'est pas un tempo régulier et figé mais plutôt un élan qui transporte l'œuvre en battements actifs et mouvants. Le rythme agite tout autant qu'il freine l'œuvre, lui offrant une harmonie au sein d'un équilibre qui tient l'œuvre en tension. Harmonie offerte en rythme par la mise en place d'un temps et d'un espace propre au rythme. Le rythme est en effet ce qui traduit et concrétise les nouvelles conditions spatio-temporelles posées et disposées par l'œuvre. L'œuvre, par et dans le rythme, s'exprime en acte. C'est aussi cela que souligne Maldiney pour qui l'entendement de ce rythme en art est à la fois primordiale et essentielle, « le rythme d'une œuvre d'art ne lui vient pas du dehors. Il est son acte. Et celui-ci ne s'explique pas dans un espace et un temps d'univers¹⁹⁷ ». Il ne faut pas imaginer le rythme dans une extériorité de l'œuvre d'art mais comme un principe actif à part entière. Nous assistons avec lui à l'émergence d'une forme qu'il conditionne et façonne selon ses propres règles, détachées du réel et inédites. C'est un phénomène actif et mobile auquel nous sommes convoqués par l'art qui se forme en œuvre. La formation d'une forme, acte concrétisé et propulsé par l'ouverture poétique, nous saisit dans une figure d'un mouvement qui déplace, qui meut. C'est en cela que le rythme en art interpelle évidemment l'utopie dans cette puissance en acte qui transporte vers un ailleurs convoqué et prétendu. En cela, l'œuvre pointe du doigt la transition qu'elle effectue du réel vers son temps et son espace propres qui fondent le rythme, « La formation d'une forme est une mutation de l'espace-temps : elle est le rythme¹⁹⁸ ». Dans la formation

¹⁹⁶ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁷ Henri Maldiney, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 183.

de la forme dont il est ici question s'expose le détachement au réel qui impose son rythme en rythme et confère à l'œuvre son autonomie et son indépendance. Ainsi, l'œuvre acquiert un aspect supérieur que nous pouvons, en accord avec Walter Benjamin, qualifier d' « *aura* ». L'œuvre, dans cette capacité auratique, nous montre et nous emporte dans un détachement profond et actif du réel. Œuvre et utopie nous éloignent du réel dans un acte vertigineux et inquiétant car à la fois excitant et inédit. Nous assistons à la surprise d'un glissement du réel auquel, de fait, nous n'avons plus accès. Nous sommes alors uniquement projetés dans le rayon auratique véhiculé par l'œuvre dans l'œuvre, « le rythme ouvre le vertige sans qu'il soit question de reprendre pied, entre-temps, dans le monde¹⁹⁹ ». Cette notion de vertige dont parle Maldiney est à mettre en résonance avec celle d'aura de Benjamin dans le sens où l'œuvre nous entraîne dans une perte déconcertante des repères. Nous avons alors accès à ce qui se donne dans un acte créatif qui outrepassé le réel selon un rythme qui agit en battements. Battements tendus et distendus de l'œuvre qui nous transporte et nous emporte dans un temps et un espace nouveaux. Nous parvenons ainsi à la vérité du temps et de l'espace de l'œuvre qui se dévoile avec l'œuvre. Le spectateur est à la fois convoqué et transporté par l'œuvre dans la vérité archaïque de son acte poïétique. Une vérité première qui rythme et s'effectue en acte, « ainsi, regarder une œuvre d'art signifie : être projeté dans un temps plus originel, extase dans l'ouverture "épocale" du rythme, qui donne et retient²⁰⁰ ». Pour Agamben, l'œuvre s'offre au spectateur dans l'ouverture de cette dernière tout autant qu'elle l'enferme dans sa propre vérité d'apparaître.

Forts de cela, nous comprenons mieux le fait que l'œuvre d'art participe de l'utopie dans le sens où elle donne un accès à l'inaccessible. C'est-à-dire qu'elle nous permet de côtoyer un lieu et un temps primitifs et inaccessibles, ceux de la création poïétique. Et cet accès utopique se fait lui aussi en rythme comme le propose Agamben, « un rythme ne se déroule pas dans le temps et dans l'espace. Il est le générateur de son espace-temps. Il ne s'explique pas en lui, il l'implique²⁰¹ ». Il faut ici entendre que le rythme n'est pas une conséquence de l'œuvre, il en est un générateur à la fois mobile et moteur. Il est ce qui déplace l'œuvre et lui permet d'émerger au

¹⁹⁹ Jean-Pierre Charcosset (dir.), *Henri Maldiney: penser plus avant...*, Chatou, éditions de la Transparence, 2012, p. 21.

²⁰⁰ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, trad. C. Walter, Strasbourg, éditions Circé, 1996, p. 165.

²⁰¹ Jean-Pierre Charcosset (dir.), *Henri Maldiney: penser plus avant...*, *op. cit.*, p. 20.

monde, monde dont il remodèle à son image propre le réel. De par ce rythme actif et catalyseur, l'œuvre se détache du réel en pulsions et ces battements rythmiques permettent à l'œuvre de se tenir. Nous prendrons ici comme point d'ancrage *Inside the horizon*²⁰², une installation de 2013 réalisée par Olafur Eliasson à la Fondation Louis Vuitton. Dans ce bâtiment très récent qui est lui aussi une invitation architecturale au voyage, l'artiste danois propose une œuvre à mi-chemin entre une installation-architecturale et une expérience sensorielle du rythme. Dans une promenade le long d'un bassin, l'artiste dispose un enchaînement de colonnes possédant trois faces. Deux faces sont habillées de miroirs qui reflètent l'espace architectural mais aussi le bassin aquatique, la troisième revêt un éclairage sobre diffusant subtilement une lumière jaune. Nous assistons alors à la mise en place d'une œuvre qui propose une relecture inédite de l'espace construit mais aussi du spectateur qui intervient nécessairement sur le lieu. Rappelons qu'il s'agit d'une promenade architecturale et artistique que nous propose l'artiste en travaillant sur un motif répétitif en apparence. En apparence seulement car le coup de maître d'Eliasson réside dans le caractère légèrement variable des dimensions des colonnes qui proposent une arhythmie au sein même de la répétition. Le décalage se veut discret mais perturbe notre vision dans une tentative de mettre l'espace en rythme selon une surprise du réel. L'artiste intervient dans une rupture discrète mais perturbante du motif classique de la colonnade antique qui répète la figure selon une régularité mathématique rassurante. Nous sommes ici en décalage, nous assistons au glissement d'une œuvre qui se détache du réel en rythme pour nous proposer son propre rythme. Son propre rythme qui s'affirme en battements irréguliers qui scandent l'espace et ainsi le remodèle au profit d'une œuvre inédite. La perte de repères s'affirme dans une perturbation visuelle qui inquiète la réalité et les attentes présupposées. Eliasson réalise une œuvre d'art où « l'art transmue la réalité en rythme, en battement, en quelque chose qui n'offre plus de prise aux concepts, aux significations, aux formes formelles²⁰³ ». C'est bien cela que dessine l'artiste, une œuvre qui agit en battements qui redessinent l'espace et le temps du réel au profit d'un travail novateur et auratique. L'œuvre nous transporte avec elle grâce à la mise en place d'un rythme qui est celui de sa poïétique. Le rythme intervient dans la figure respiratoire qui articule plein et vide. C'est cela que nous

²⁰² Olafur Eliasson, *Inside the horizon*, 2014, installation, acier inoxydable, verres colorés, L.E.D., aluminium, miroirs, 54 × 910 × 52 m, Fondation Louis Vuitton, Paris.

²⁰³ Bernard Salignon, *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 119.

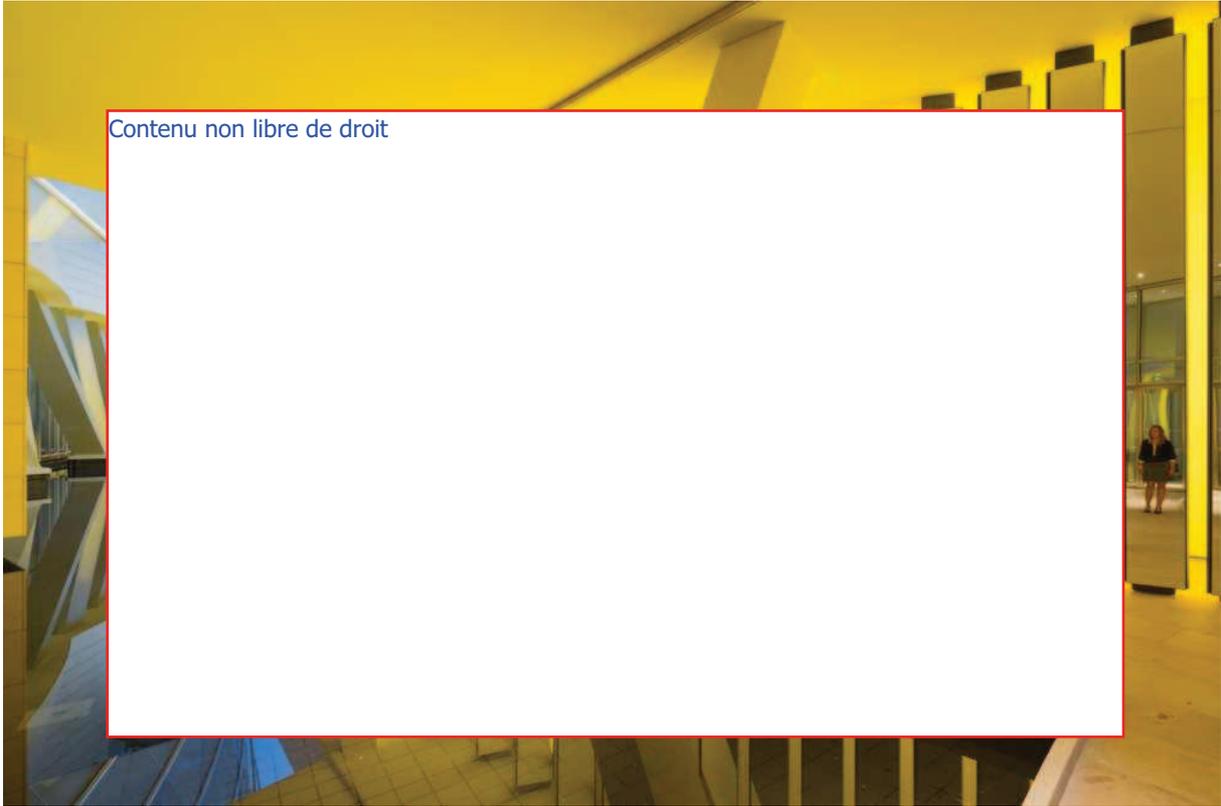


Figure 14 - Olafur Eliasson, Inside the horizon, 2014.

rencontrons dans la structure d'Eliasson qui marque une architecture respiratoire voire cardiaque : dans un mouvement de diastole et de systole. L'œuvre est en battements qui ne répondent à aucune fréquence. « De même pour Plein et Vide, le rythme régit leur alternance. Il est la dimension constitutive de la peinture²⁰⁴ », si Maldiney parle ici de la peinture, il en est exactement de même dans la respiration architecturale que propose Eliasson. L'œuvre possède cela d'utopique qu'elle nous propose un accès à ce qui demeurerait absent ou latent dans le réel. En effet, si le spectateur accède facilement à l'œuvre dans la force de son apparition, le marcheur est lui-aussi invité dans l'ouverture de cette œuvre. Cette œuvre en rythme rejoue aussi ce qu'est le vivant dans le sens où elle se tient au sein même d'une harmonie de tensions. L'œuvre interpelle le réel dans la figure du rythme qui l'en détache. Dans ce glissement se trame aussi le sentiment du spectateur qui se retrouve écarté du réel car mobilisé par l'installation. L'œuvre tient l'espace et le temps en équilibre dans une harmonie des tensions : « Jonction et disjonction, union et désunion donne le mouvement même de ce qu'est le vivant. La figure en rythme du même implique que le réel se présente dans cette forme originale où les contraires se rencontrent et se dynamisent²⁰⁵ ». L'harmonie de cette installation réside dans une articulation équilibrée des pleins et des vides qui redessine l'espace du réel au profit d'un accord artistique. Le rythme dans l'œuvre d'Eliasson s'installe dans cette capacité spatiale et temporelle à articuler pleins et vides au profit d'un jeu déconcertant et inquiétant. Pour Maldiney, « le Rythme est l'ordre du Souffle, lequel exige le Vide, dont le rythme est la plénitude²⁰⁶ ». Chez Eliasson, le motif de la colonne intervient tel une figure du souffle qui, jalonne l'espace et en régit les pleins et les vides. C'est bel et bien à un jeu que nous invite l'artiste qui, avec un geste contemporain de plasticien, tel un peintre, dessine et façonne l'architecture existante au profit d'une réalisation inédite qui questionne et ambitionne un nouveau rapport à l'espace. C'est avec ce jeu arythmique que le promeneur assiste à la métaphore de l'espacement. Terme d'espacement que nous pouvons entendre de deux manières conjointes comme le présente Benoît Goetz au sien d'un ouvrage intitulé *Théorie des maisons*²⁰⁷. S'il présente la notion architecturale d'espacement soit, les écarts et distances entre les éléments architecturaux, avec l'appui de Derrida,

²⁰⁴ Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 178.

²⁰⁵ Bernard Salignon, *Temps et souffrance: temps, sujet, folie*, Saint-Maximin, éditions Théâtète, 1993, p. 97.

²⁰⁶ Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 183.

²⁰⁷ Benoît Goetz, *Théorie des maisons: l'habitation, la surprise*, Lagrasse, éditions Verdier, 2011.

Goetz va plus loin et souligne l'aspect textuel du terme. Ainsi, il explicite le fait selon lequel l'espacement est d'abord, « le propre de l'écriture » et répète combien architecture et écriture partagent certaines porosités. Ainsi, un nouveau sens de lecture s'adjoint au mot au profit de la création d'un espace-temps dans une « puissance ou une force d'écartement²⁰⁸ ». Cet apport de vocabulaire nous permet ici de dresser le lien dans l'œuvre d'Eliasson entre architecture et narrativité, entre réalisation concrète et récit. Le spectateur interpellé par l'espacement des colonnes-miroirs est convoqué à l'œuvre qui semble lui rappeler le lieu et le moment de son invitation, de son intégration au récit. Comme avec l'aura de Benjamin, le spectateur est ici enveloppé dans un lieu et un temps inédit que métaphorise l'œuvre. Elle souligne son détachement, son glissement du réel, mais aussi celui subi par le spectateur dans le sens où ce dernier est emporté par l'œuvre. Ce n'est pas un hasard si l'installation se présente sous la forme d'une promenade architecturale car elle invite le spectateur à un voyage, un déplacement. Un déplacement qui le transporte et le projette dans le rythme d'une œuvre qui ne cesse de se montrer. Cette installation nous intime aussi et surtout que l'aspect rythmique de l'œuvre n'est ni un système régulier, ni un système figé.

En effet, l'œuvre établie en rythme percute son temps et son espace dans un mouvement battant qui emporte le spectateur avec lui. Il faut dès lors présenter ici le fait que si le rythme est un battement propre à l'œuvre, il en est aussi de fait le mouvement. L'œuvre dans sa puissance d'apparition se poursuit et persévère dans un mouvement projectif et puissant qui permet à l'œuvre elle-même de se tenir en son propre lieu et espace. Nous avons dit que pour Maldiney, l'œuvre est sa propre entrée, sa propre autogenèse, il faut à présent rajouter que le rythme est sa propre condition de mouvement tout autant qu'il en est le système organisationnel. « Car le rythme n'est pas séparé de ce qu'il meut : il est auto-mouvement de l'espace, qu'il accomplit en plénitude²⁰⁹ », Maldiney nous invite ici à ne pas dissocier rythme et mouvement car ils participent d'un seul et même élan, celui de la poïétique. Dans cette surprise de la formation d'une forme, nous assistons à un spectacle mobile qui transporte l'œuvre vers un ailleurs insaisissable – d'où l'aspect utopique du rythme en art. Grâce au

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 156.

²⁰⁹ Henri Maldiney, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 53.

rythme, nous sommes projetés dans un déplacement, dans une translation qui est celle mise en œuvre par l'œuvre elle-même. C'est ainsi que nous pouvons réfuter le caractère immobile et figé parfois associé de prime abord aux arts notamment à l'architecture. Paradoxalement, de par sa stature apparemment solidement ancrée au sol, l'architecture s'élanche dans un mouvement qui est celui de son rythme. L'architecture doit apparaître comme un art du projet, du chantier, du lieu vécu et donc évidemment un art en perpétuel mouvement. Une pratique évolutive, car, bien qu'anticipée et réfléchie, elle offre à l'accident toute sa possibilité de responsabilité. Telle est aussi l'ouverture en art, une ouverture à la possibilité des accidents. Et cette puissance d'ouverture permet à l'œuvre un accès perpétuel au motif même de son origine, en éternel retour, qui permet, comme le propose Salignon, un « ressourcement ». Nous répétons ici l'aspect non-fini de l'œuvre architecturale en soulignant qu' « une forme n'est pas toujours en architecture définitive, elle est puissance de ressourcement et de transformation²¹⁰ ». Le terme de transformation nous intéresse particulièrement car, de par son rythme mouvant, l'œuvre passe à travers sa propre forme, la dépasse, au profit d'un renouvellement infini de la forme. Si le renouvellement des formes mises en œuvre permet une mise en mouvement rythmée de l'architecture, il faut aussi redire que ce rythme intervient dans un équilibre articulaire. C'est cette charnière qui harmonise que décrit Agamben en soulignant que « le rythme tient, c'est-à-dire donne et retient²¹¹ ». Nous tentons ici de montrer que le rythme tient l'œuvre dans une articulation harmonieuse des élans qui interviennent dans les figures tantôt de l'accueil, tantôt de la projection. L'espace en architecture, et il en va de même pour son temps, offre et reçoit, donne et refuse, ouvre et limite, selon le rythme imprévisible qui advient en souffles et battements. Ainsi l'œuvre acquiert sa véritable stature qui perdure à travers le temps et l'espace. Il en est ainsi pour l'œuvre présentée à la Fondation Vuitton par Olafur Eliasson. Cette dernière intervient dans un acte de retrait qui se donne, dans un même instant qui montre et dévoile. L'artiste joue l'espace entre répétitions et irrégularités et c'est cet apparent paradoxe qui dresse l'œuvre dans toute sa stature et sa tension, en rythme. L'œuvre présentée comme un jeu plastique nous permet un accès secondaire à l'architecture, il s'agit d'une deuxième rencontre de l'architecture. Une rencontre à la fois rejouée et plus intime.

²¹⁰ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 80.

²¹¹ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, op. cit., p. 163.

Cette sensation de mise en abîme de l'architecture en rythme est aussi présente dans le travail architectural de Le Corbusier. Plasticien-architecte, cette pratique interdisciplinaire qui est caractéristique de la personnalité de Le offre des réalisations architecturales qui fonctionnent selon un rythme qui alterne les pleins et les vides, l'horizontal et le vertical au profit d'une structure qui se stabilise en battements. Le Corbusier dessine et redessine l'architecture selon un système de rappels formels, rythmiques et symboliques. Nous pouvons vérifier cela avec notamment les « pans de verre ondulatoires » du Couvent de la Tourette à Evéux. Réalisé dans la seconde moitié des années 1950, ce couvent aux apparences rudes et brutales offre un travail rythmique étudié qui propose une déambulation active. En réponse à l'omniprésence du béton brut et froid, Le Corbusier tente un jeu de lumières qui vient façonner l'espace et le temps d'une manière novatrice et mouvante. Face à l'aspect figé et imposant du bâtiment, l'architecte, épaulé par Iannis Xenakis, met en place des pans de verre où la transparence est rythmée par des jeux de lignes. En effet, si le couvent semble austère de l'extérieur, il faut avouer que le travail du rythme, le pur élan architectural réside en intérieur dans des jeux de lumières et de respirations. Afin d'éviter une répétition monotone des motifs, Le Corbusier fait appel à Xenakis afin de concevoir un travail plastique et concret du rythme. Il faut souligner qu'à cette même époque, Xenakis s'épanouit dans la création de musiques purement stochastiques²¹² qui tentent d'ouvrir vers des œuvres aléatoires où le hasard voire l'accident prennent toute leur place. C'est ce travail musical, loin de tout déterminisme, que Xenakis et Le Corbusier se lancent dans la réalisation des « pans de verre ondulatoires » qui jalonnent en rythme les parois intérieures du couvent. L'enchaînement irrégulier des verticales offre une partition visuelle complexe qui est contrastée par la mise en place de légères lignes horizontales, plus brèves et adoucies. Dans ce travail plastique s'articulent des jeux de lumière qui interviennent en tension et fondent l'équilibre de l'architecture. Ces panneaux de verre scandent les espaces de circulation au profit d'une promenade éminemment active. Dans ce système de symétries asymétriques, l'œuvre architecturale tend et distend l'espace du bâti pour proposer une expérience esthétique inédite du temps et de l'espace. Le visiteur, qu'il soit religieux ou civil, se retrouve accueilli dans un espace rythmique insufflé par de nombreux battements à la

²¹² En 1954, Iannis Xenakis conçoit et réalise *Metastasis*, une composition musicale en total refus de la musique sérielle. Il utilise pour ce faire des procédés mathématiques au profit d'une œuvre aléatoire voire imprévisible.

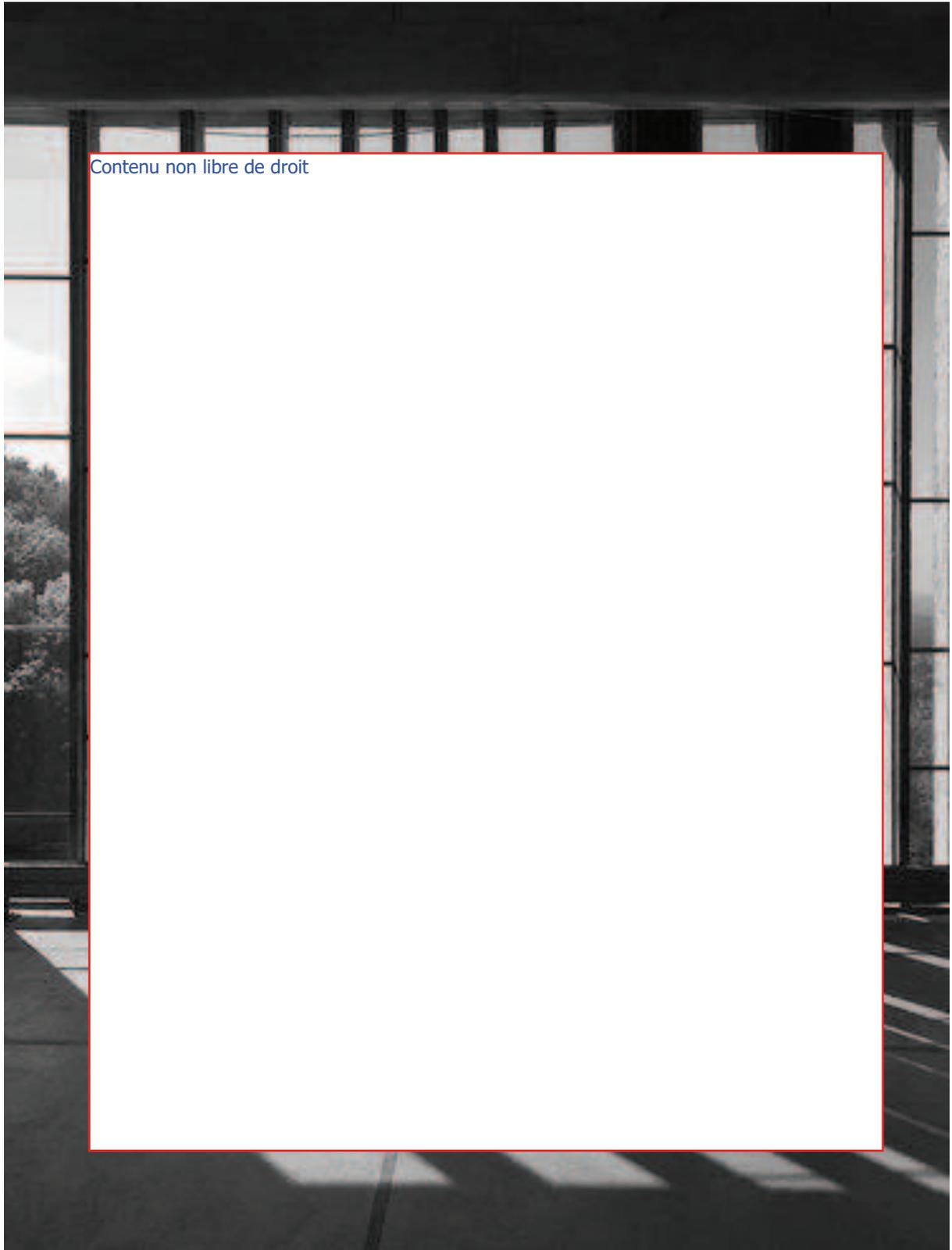


Figure 15 - Le Corbusier, Couvent Sainte-Marie de la Tourette, pans de verre ondulatoires, 1956-1959.

fois musicaux et silencieux. Les panneaux vitrés l'emportent dans la vérité de l'expérience esthétique qui est celle de la rencontre. La rencontre d'une œuvre en rythme qui approche tout autant qu'elle éloigne à l'instar de ce que Nietzsche nomme chez le sujet le « courant intérieur ». A l'image de l'œuvre proposée, le sujet spectateur tient debout dans l'œuvre grâce au rythme qui tend et détend l'espace et le temps, « en vue de la connaissance, il faut savoir utiliser ce courant intérieur qui nous porte vers une chose, et à son tour celui qui, après un temps, nous en éloigne²¹³ ». Si le philosophe présente ici une élévation vers la connaissance, nous devons l'entendre, au regard des œuvres d'art comme une participation à l'expérience esthétique pure qui est celle du temps et de l'espace autogénérés par l'œuvre. Enfin disons que cette rencontre n'est possible que dans et par le rythme qui transporte l'œuvre et qui en est le système.

Il convient ici d'affirmer que si le rythme en art est indéniablement présent et effectue un transport, il faut avouer que le rythme advient en tant qu'un système qui organise tout autant qu'il conditionne. C'est dans et par le rythme que l'acte poétique trouve sa voie d'ouverture et de fait la condition de sa projection qui fait qu'elle perdure dans le temps et dans l'espace. Pour Agamben, « le rythme est *structure*, schéma, en opposition avec la matière élémentaire et inarticulée²¹⁴ ». Le rythme intervient tel un catalyseur de la matière est fait que la forme se forme. Il agite en battement l'émergence d'une forme selon un schéma dont il est le seul à maîtriser les tenants et les aboutissants. Nous n'avons pas accès à l'ouverture pure du rythme mais nous pouvons en saisir les effets dans la réception de l'œuvre qui en découle. Le rythme dirige, guide l'œuvre selon un parcours essentiel et intrinsèque qui ne cesse de se montrer. C'est aussi cela que pointe l'œuvre en utopie, elle montre et démontre le système qui la régie et qui conditionne sa possibilité d'existence. Pour Heidegger, ce sont l'architecture et la sculpture qui sont le plus à-même à nous convoquer au rendez-vous de l'ouvert et du rythme car elles adviennent dans un acte de langage qui dessine et affirme les contours de cette rencontre poétique. Le philosophe affirme même que cette capacité démonstrative ne peut intervenir que dans l'ouvert qui le propose et l'impose : « par contre, l'architecture et la sculpture n'adviennent jamais que dans

²¹³ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 318.

²¹⁴ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, op. cit., p. 154.

l'ouvert du dire et du nommer : elles en sont régies et guidées²¹⁵ ». Nous répétons ainsi le fait que le rythme soit un système proposé et disposé qui régit et régule l'apparition de l'œuvre mais aussi sa projection. Ainsi, l'architecture dans sa monstration se dit et s'affirme en souffles sous l'égide du rythme. Lisons chez Salignon, « ainsi ce qui donne corps à l'architecture et ce qui architecture un corps se laissent appréhender dans et par le rythme qui le verbalise, le dynamise²¹⁶ ». Reformulons que l'architecture forme sa stature dans la mise en place d'un rythme qu'elle ne cesse de déplier dans le même temps qu'elle envisage et incarne l'espace. C'est cela que métaphorisent les pans de verre ondulatoires du Couvent de la Tourette qui dans leur puissance de stature et de tension citent et chantent le rythme comme condition première et structure. C'est aussi le désir présenté par Xenakis et Le Corbusier de dire et montrer le rythme qui est celui de l'architecture et du déplacement. Le visiteur est imbibé du rythme duquel il participe lui-aussi, emporté par le temps et l'espace de l'œuvre. Disons autrement que le visiteur est convoqué en rythme dans un acte de *logos* qui justifie et clarifie sa présence dans l'œuvre.

Au plus proche de ces considérations sur le rythme, l'ouvrage intitulé *Le rythme en architecture*, rédigé en 1923 par Moïsseï Iakovlevitch Guinzbourg, représentant majeur du mouvement constructiviste en architecture, attire notre attention. Dès la préface de ce manifeste du rythme, l'auteur présente et accentue le nécessaire lien qu'entretient le rythme et l'architecture, cela apparaît évident et naturel, « de sa naissance à nos jours, l'architecture, dans ses éléments formels, ses articulations et sa composition des masses, n'a été inspirée que par les seules lois du rythme, qui définissent la véritable essence de toute œuvre architecturale. L'histoire entière de l'architecture est, par essence, l'histoire des diverses manifestations des lois dynamiques les plus pures²¹⁷ ». Nous rappelons alors que, si l'histoire de l'art il y a, elle est avant toute chose une vision des rythmes en tant que pulsions, souffles, battements. En tant que dynamismes premiers et essentiels aux œuvres qui nous apparaissent dès lors en mouvement et en action. En effet, toute condition de rythme coïncide avec une interpellation du mouvement. Mouvement à la fois interne et

²¹⁵ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 83.

²¹⁶ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 52.

²¹⁷ Moïsej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, trad. M. Berger, Gollion, Suisse, InFolio, 2010, p. 23.

externe ; interne à l'œuvre dans son système de conditionnement, et externe dans le fait de son apparition concrète mais aussi dans sa réception esthétique. Ce mouvement perceptible mais insaisissable convoque évidemment le voyage utopique car il est un déplacement impalpable mais bien présent. Il s'agit d'un passage, d'un cheminement de pulsations qui nous échappe dans sa construction permanente et infinie. Si Guinzbourg nous rappelle que « l'essence de tout phénomène rythmique réside avant tout dans le *mouvement*²¹⁸ », c'est aussi pour nous démontrer que le rythme ne répond pas à une loi logique ou théorique externe, mais bel et bien à un système de fonctionnement interne que nous ne pouvons qu'observer et recevoir. Le rythme en architecture s'origine dans un mouvement qui s'auto-génère. Et, comme nous venons de le dire, la puissance supérieure de ce rythme mouvant réside dans le fait que ce système d'organisation possède la capacité de dire ce qu'il est, de donner l'accès artistique à son origine. Dans et par le rythme se rejoue perpétuellement l'appel de son origine, de son ouverture. De son essence d'où jaillit ce qui se montre. Pour dire cela, Guinzbourg, propose l'exemple formel de la courbe qui affirme le moment et le lieu de son ouverture, « si, en regardant cette courbe, nous saisissons son rythme, cela signifie que dans notre conscience se reflète obligatoirement le mouvement initial de sa formation²¹⁹ ».

Nous assistons donc à la naissance d'une forme et cela est percutant. Percutant aussi car ce rythme mis en œuvre par l'art l'est aussi de manière naturelle. Il apparaît tel un caractère inné et universel. Le rythme en tant que système posé semble régir l'organisation naturelle et universelle bien que cela nous échappe. Pour autant, nous ne pouvons qu'accepter et recevoir le rythme dans les phénomènes qui nous entourent, « l'univers est imprégné de rythme. Dans le mouvement des systèmes planétaires, dans l'homme qui travaille, dans la bête sauvage qui se cabre et l'eau qui coule dans la rivière, nous nous heurtons à ses lois²²⁰ ». Le rythme préside de manière omniprésente et fait que les choses existent, tiennent et bougent. Pour autant, il est impossible de le comprendre théoriquement, nous ne pouvons que l'approcher, que le côtoyer, il est de fait intimement utopique. De plus, le sujet humain, qu'il soit spectateur, visiteur ou promeneur intervient dans ce moment utopique car il est lui-même aussi articulé et tenu par un rythme qui le maintient face à l'œuvre. Son propre corps

²¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

²²⁰ *Ibidem*, p. 25.

répond au rythme et aux mouvements qui fondent sa stature, « de même le monde intérieur de l'homme – l'activité des poumons et du cœur, le mouvement des bras et des jambes, est soumis aux lois du rythme, qui constituent un élément de la nature psychophysique²²¹ ». De fait, les multiples parallèles entre art, architecture et corps prennent toute leur justification dans cette mise en écho des rythmes qui conditionne tout fonctionnement. Comme un corps physiquement organisé tient debout et marche, un bâtiment construit selon le rythme se dresse et emporte avec lui un espace et un temps. Pareillement, cette double tension, humaine et architecturale, renoue avec le principe maldinéen du *durchstehen*, ils tiennent debout à travers, ils traversent l'espace grâce au rythme qui les élancent. Cela relève d'une certaine harmonie qui articule les forces en opposition. La plus fameuse mais certainement aussi la plus archaïque est la mise en tension des horizontales et verticales. Avec ces deux puissances en opposition, le rythme organise un phénomène de rencontre articulé et harmonieux qui fait qu'une structure – humaine ou architectural – se dresse et tient. Il s'agit pour Guinzbourg d'un moment perpétuel d'équilibre permis par le rythme, « dans tout monument architectural, deux courants rythmiques se heurtent : un courant horizontal et un courant vertical qui engendrent, par leur existence simultanée, la collision dramatique de l'action architecturale²²² ». En regardant une œuvre architecturale, nous assistons au spectacle d'une œuvre bâtie qui s'érige et tient dans un enchaînement de moments rythmés qui ordonnent à l'œuvre son mouvement directeur. En effet, si le rythme meut et agite l'œuvre en mouvement, il faut avouer qu'il est un arrangement et une organisation de moments successifs immobiles. Disons avec Guinzbourg que, « la dynamique des moments statiques isolés d'un monument architectural est la marque de son rythme. Le charme du moment statique du rythme forme l'harmonie du monument²²³ ».

En quelques lignes, concluons à propos du rythme en rappelant qu'il est un système structuré et organisé qui assure l'apparition et la projection des choses. Dans un élan opposé mais complémentaire, il faut aussi souligner que le rythme est aussi ce qui fait disparaître. Avec Agamben, le fait suivant : « dans la mesure où le rythme

²²¹ *Idem.*

²²² *Ibidem*, p. 107.

²²³ *Ibidem*, p. 122.

est ce qui fait que l'œuvre d'art est ce qu'elle est, il est aussi Mesure et logos (*ratio*) au sens grec de ce qui accorde à toute chose sa juste permanence dans la présence²²⁴ ». Le rythme fonde le parallèle déjà cité entre utopie, architecture et écriture. Le rythme est ce qui relie communément la possibilité du *poién* en tant qu'acte en puissance, acte de création. Avec Nietzsche, nous parlons d'un rythme de la construction qui influe intrinsèquement sur le construit : « lorsqu'on fit pénétrer le rythme dans le discours, cette violence qui agace de manière nouvelle tous les atomes de la phrase, qui impose de choisir ses mots et donne aux pensées une coloration nouvelle, les rend plus sombres, plus étrangères, plus lointaines : une utilité superstitieuse, certes !²²⁵ ». Par et avec le rythme, l'œuvre accède à cette complexe part obscure qui l'inscrit dans la contemporanéité, chemin faisant. En effet, si nous pouvons métaphoriser les multiples aspects et caractéristiques du rythme, il s'agirait d'entendre une figure du mouvement, du cheminement. Voilà pourquoi nous tenterons par la suite d'appréhender les images de la rue, du sentier et du chemin comme autant de phénomènes qui convoquent la marche et donc, le fait de tenir debout en mouvement.

²²⁴ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, op. cit., p. 160.

²²⁵ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 132.

2-2 En chemin, une injonction à marcher

*« Le poète mène triomphalement ses idées
dans le char du rythme ; parce que d'ordinaire celles-ci
ne sont pas capables d'aller à pied »*

Nietzsche²²⁶

Comme nous le disions plus haut, la figure artistique et poétique du rythme intervient dans un acte de mouvement, de glissement, de déplacement. De fait, cela nous propose d'analyser la présence d'un cheminement qui se déplie et se déploie au fur et à mesure que l'œuvre apparaît et se projette. Cette figure du chemin, du parcours en tant que tel vient logiquement commenter et étayer notre approche du voyage en tant que figure aperturale de l'utopie. Dans l'image du transport, de la traversée se trame en effet le visage d'une utopie qui se meut et s'agite tout autant que l'œuvre d'art qui inquiète et élance. Il faudra alors ici, dans un premier moment, approcher le voyage comme un désir premier et essentiel d'avancer. Avancer à la recherche d'un but, avancer avec ou bien sans direction. Nous observerons dès lors diverses figures métaphoriques du voyage telles que le chemin, le sentier, la rue, le fleuve. A travers ces exemples, il s'agira d'explicitier certains aspects de l'utopie qui nous mènent vers une approche plus intime et mieux illustrée. Nous accédons à de multiples endroits où tout bouge, se meut, s'entrecroise voire s'entrechoque, part, revient, coule et découle. Tout est aussi réseaux et connexions, échanges et articulations.

2-2-1 D'un désir premier d'avancer et de bouger, il faut se mettre en route

Notons en premier lieu que, si l'œuvre apparaît et se transporte en rythme, nous devons y adjoindre la puissance créative de l'artiste qui la façonne et la mobilise, fort d'un élan poétique qui intervient dans l'ouvert. Cet ouvert premier qui conditionne l'œuvre, nous devons aussi, et la psychanalyse le confirme, l'appliquer à l'artiste en

²²⁶ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 168.

tant que sujet humain intensément créatif et maïeutique. Nous en arrivons alors au voyage qui est celui de l'œuvre qui se déplace tout autant qu'il est celui de l'artiste qui se met en route. Le sujet qui se mobilise n'est pas une simple possibilité, une alternative, mais plutôt une nécessité dans le sens où il ne peut en être autrement. L'intention du voyageur qui prend la route relève d'un désir premier et irréfutable qui fonde la nécessité d'un mouvement. Un mouvement qui convoque plus un ailleurs inconnu et fantasmé qu'une direction précise et entendue. Lisons Salignon pour qui, « la route qui porte, est aussi cette route qui avance avec celui qui écrit. Mais avant l'écrit, le cheminement dans lequel se trouve celui qui avance, est mû par le désir. Se laisser amener par le désir, c'est ainsi que commence le récit poétique ; non pas suivre, mais aller dans cette rencontre du désir et du savoir. C'est ce qui pousse et qui conduit le poète à être emporté et, à la fois, être²²⁷ ». Est ici illustré un désir qui se manifeste sous forme d'élan qui projette le sujet tout autant qu'il fait avancer le sujet sur le rythme d'un chemin. Dans cette mise en route du poète, de l'artiste, ce dernier accomplit ce que lui impose son désir, ce que lui impulse son désir. Ce cheminement fait partie de l'œuvre et de l'artiste tout autant qu'il en fonde la condition d'existence. Œuvre et artiste n'existent que dans un déplacement, dans un glissement rythmique où temps et espaces se renégocient sans cesse.

Face à l'acceptation d'une mort certaine et programmée, le sujet se retrouve démuné en raison de l'aspect vain et pessimiste, en apparence, de son propre parcours intime. Mais ajoutons, et cela convoque certains aspects utopiques, que c'est cette vanité de la condition humaine qui fonde sa possibilité et sa capacité à se mouvoir, à se mettre en marche vers de nouveaux horizons. Pour Bloch, « cela signifie beaucoup de pouvoir mourir. Il y a là comme une liberté de mouvement qui nous permet à tout le moins de partir en voyage²²⁸ ». Cette liberté acquise par la conscience de la mort permet au sujet de se mouvoir, de se déplacer car il accepte que les choses le dépassent et lui échappent. Sa mise en route ne redoute donc plus l'inconnu et l'ailleurs, il est en acte, capable d'approcher l'utopie bien qu'elle ne soit concrètement nulle part, dans aucun lieu propre et physique. Ainsi nous apparaît la figure d'une conquête, soit le fantasme d'un lieu inconnu. Lieu inconnu qui interpelle purement et simplement le sujet dans une convocation de l'ailleurs, de l'autre, du différent. Il s'agit

²²⁷ Bernard Salignon, *Parménide : Enigme de la présence et dévoilement de la pensée*, Montpellier, PREVUE - Centre de recherche sur le poétique - Université Paul-Valéry Montpellier III, 1994, p. 23.

²²⁸ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, op. cit., p. 310.

aussi de cela dans le tutoiement de l'utopie, le trajet en direction d'un ailleurs qui ne possède ni entité physique, ni coordonnées géographiques. L'utopie possède toute sa capacité dans le fait qu'elle réside dans un lieu impalpable, mobile, inconnu mais aussi et surtout inédit. C'est ainsi que certains sujets, mus par un désir interne et personnel, se mettent en route tout en sachant que le cheminement possède tout autant de valeur – si ce n'est plus – que la destination finale qui ne demeure qu'une projection abstraite voire fantasmée. A l'instar de cela, nous pouvons citer, une fois encore, Voltaire chez qui Candide, las de marcher se voit proposer par Cacambo l'emprunt d'une barque et un départ nouveau vers l'inconnu, « une rivière mène toujours à quelque endroit habité. Si nous ne trouvons pas des choses agréables, nous trouverons du moins des choses nouvelles²²⁹ ». Dans cet élan primitif, les protagonistes ne cherchent plus le meilleur des mondes mais simplement la nouveauté d'un ailleurs inédit qui répond au désir, ne serait-ce que partiellement.

Dans et par ce cheminement vers l'ailleurs inconnu et inquiétant, le sujet se propose et s'affirme en tant qu'acteur dans le sens où il est lui-même la condition de son propre départ. Il s'effectue et s'accomplit dans le mouvement qui transporte sa mise en marche. Il devient lui-même, dans son déplacement, un sujet utopique. C'est cela que propose Bloch qui ajoute le fait intéressant pour nous que le sujet en chemin devient lui-même un chemin dans le sens où il donne l'accès à ce qui demeurerait jusque-là sans accès. Bloch conseille alors, « nous avons à mettre les aiguillages en place, c'est sur nous que repose le souci de la direction ; mais en même temps nous sommes du voyage, nous suivons nous-même, et non pas simplement dans la mémoire des autres, le bon chemin de vie, le chemin du but, le chemin vers la Fin, car nous sommes nous-mêmes ce chemin²³⁰ ». Si le sujet s'impose une direction, il n'en trace pas moins le chemin sinueux, chemin qu'il devient lui-même et qui lui permet d'exister. Ainsi le chemin semblerait avoir davantage de valeur au final que le but visé. Allons même plus loin en proposant que c'est au final le chemin, quel qu'il soit, qui fonde lui-même le lieu.

²²⁹ Voltaire, *Candide*, *op. cit.*, p. 40- 41.

²³⁰ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, *op. cit.*, p. 319.

2-2-2 Le chemin en tant que direction où fond et forme se confondent

« On peut dire que le chemin sort
du monde pour aller au monde »
Bernard Salignon²³¹

Il faut ici comprendre que le chemin en tant que parcours et étape est une figure du double qui accepte tout autant l'accès vers un ailleurs qu'une errance où prédomine la perte et le retour. Il faudra donc entendre cette figure non pas sous le dessin d'un axe qui relie deux points éloignés mais plutôt en tant qu'un réseau où les directions s'entrecroisent au profit d'un cheminement de l'esprit avec ses failles, ses erreurs, ses limites, mais aussi ses avancées. Nous nous éloignons, en utopie, de la route qui mène purement et simplement à un but afin de mieux saisir le parcours en tant qu'entité propre et indépendante. Entité créatrice évidemment où forme et fond se confondent pour ne tracer qu'un maillage de direction. Nous nous engageons dans une cartographie heuristique en sachant accepter et louer les « chemins qui ne mènent nulle part ». Disons autrement qu'il faut ici accepter la part d'inattendu et d'accidents qui font que le parcours n'est pas pré-tracé mais se déplie selon les rythmes et les embûches qui jalonnent et créent le chemin lui-même. Afin d'illustrer au mieux notre vision du chemin en tant qu'entité primordiale et créatrice, lisons un dialogue issu du périple d'Alice dans le Pays des Merveilles :

« Voudriez-vous, je vous prie, me dire quel chemin je dois prendre pour m'en aller d'ici ? »

« Cela dépend en grande partie du lieu où vous voulez vous rendre », répondit le Chat.

« Je ne me soucie pas trop du lieu ... » dit Alice.

« En ce cas, peu importe quel chemin vous prendrez », déclara le Chat.

« ... pourvu que j'arrive quelque part », ajouta, en manière d'explication, Alice.

« Oh ! dit le Chat, vous pouvez être certaine d'y arriver, pourvu seulement que vous marchiez assez longtemps »²³²

Le personnage d'Alice est projeté dans l'utopie, tellement inclus en elle qu'il en fait intimement partie. Alice devient en effet, comme nous l'avons déjà proposé, un

²³¹ Bernard Salignon, *Parménide*, op. cit., p. 32.

²³² Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 144.

personnage hautement utopique car elle est imbibée par le temps et l'espace mis en œuvre dans le récit utopique. Emplie par le rayonnement rythmé de l'utopie qu'est le Pays des Merveilles, Alice s'affirme à présent dans une perte des repères déconcertante qui impulse son propre rythme inédit. De fait, son cheminement n'est plus visualisable sur une carte géographique et logique mais selon une variété de parcours qui s'articulent et s'emmêlent dans une rupture au réel. Nous ressentons ainsi dans le récit utopique de Carroll, l'impression d'une errance sans but d'Alice. Elle est la figure de la marche en tant que dispersion du corps dans l'espace. Elle ne suit plus aucune ligne définie mais se déplace selon le rythme, le temps et l'espace du Pays des Merveilles. Alice ne se soucie plus du lieu de son arrivée en tant qu'une finalité, mais elle l'entrevoit plutôt comme un motif de la marche et du chemin. C'est cela que pointe en permanence le récit, l'image de réseaux qui s'entrecroisent et bifurquent au profit d'un paysage philosophique, artistique et esthétique. C'est ainsi que se trace – en rythme – la carte heuristique de l'utopie. Et ce tracé accentue l'approche du chemin comme un parcours plus important que le lieu unique et figé de l'arrivée. Il s'agit d'un éloge du mouvement chanté par l'omniprésence d'un chemin à la fois multiple et protéiforme.

Chez Borges, ce chemin est en permanence personnifié et illustré par la mise en exergue d'une bibliothèque emplie de livres eux-mêmes emplis de récits qui s'éparpillent comme autant de sentiers. Issu de l'ouvrage *Fictions*, la nouvelle intitulée *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, résume parfaitement ce système utopique de ramifications cher à l'écrivain argentin. Nous lisons avec lui, « le sentier humide zigzaguait comme ceux de mon enfance. Nous arrivâmes dans une bibliothèque de livres orientaux et occidentaux²³³ ». Borges propose un système complexe de réseaux qui s'éparpillent et interpellent à haute voix son enfance. Une enfance convoquée pour mieux présenter la perte de repères chronologiques du réel. Dans ce sens, il décrit plus loin la pensée d'un ancêtre pour affirmer la capillarité des temps qui s'enlacent tout autant qu'ils s'éloignent. Ainsi au sujet d'un aïeul, « il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrassent toutes les possibilités²³⁴ ». Cette ouverture

²³³ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965, p. 97.

²³⁴ *Ibidem*, p. 103.

à la multiplicité des possibles correspond chez Borges à tout autant de chemins utopiques qui créent un lieu, un paysage lui-même utopique. Celui de sa pensée, celui de son récit où se déploie, comme une mise en abyme les sentiers qui bifurquent. Enfin, si nous comprenons mieux à présent la primauté du voyage face au but de l'arrivée, il faut souligner simplement que ce parcours doit être montré et chanté car il possède en lui la force de « se dire ». C'est ainsi que l'on peut lire chez Dante une invitation à observer le motif même qui fonde le chemin, l'origine de ce dernier à partir de laquelle il se fonde et s'érige :

(...) Porte les yeux à terre :
Il te convient, pour assurer ta route,
De voir le lit où se posent tes pas ²³⁵

Le cheminement qui s'effectue chez Dante de manière originelle se réitère et s'affirme dans une monstration et une diction de ce qu'il est. Par l'acte de langage qui stipule son existence, Dante accentue la localisation du parcours comme élément primordial.

2-2-3 Marcher

« *marche pourtant, et, en marchant, écoute* »
Dante²³⁶

Si le chemin nous apparaît à présent comme la figure d'un cheminement intime et créateur, il faut ici comprendre que ce dernier convoque sans cesse le phénomène de la marche qui entretient de nombreuses porosités avec l'utopie, avec le déplacement utopique. Nous analyserons donc ci-dessous quelques occurrences de la marche en tant qu'acte moteur et créatif pour ensuite se focaliser sur une image plus philosophique, moins mobile. Si notre interrogation s'affûte dans une mise en

²³⁵ Dante Alighieri, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 787.

²³⁶ *Ibidem*, p. 758.

parallèle de la marche, de l'utopie et de l'architecture, il faut avouer qu'il ne s'agit là que d'espace. Ces trois disciplines s'affirment dans un conditionnement de l'espace qui génère son espace propre, initialisé à partir d'un glissement du réel. « Un corps en mouvement acquiert dans l'espace autant de place qu'il en perd²³⁷ », voilà comment Léonard de Vinci résume à la perfection le sentiment que nous tentons ici de dégager. Dans le déplacement du corps en marche se trame l'enjeu d'un déplacement qui espace, qui glisse sans cesse pour un nouvel espace alternant ainsi pleins et vides. Dans cet acte de la marche s'élançait aussi un corps à la découverte d'un lieu, d'un corps qui habite les lieux ne serait-ce que furtivement, de passage.

L'homme semble avant toute chose être un *homo viator*, un homme en chemin, en devenir. Cette figure de l'homme pèlerin nous approche de l'utopie tant dans l'image du marcheur qu'elle véhicule que dans l'aspect philosophique qu'elle transporte. L'homme sur le chemin se lance à la poursuite, avance, selon ses propres moyens et selon son propre rythme. L'homme dans sa mise en route est avant toute chose l'homme qui se lève et dans cet acte de stature refuse la torpeur, l'oisiveté. L'homme qui se dresse pour marcher – peu importe le but si tant est qu'il en ait un - s'affirme dans le refus. Voilà d'ores et déjà une particularité de l'utopiste qui se trame sous les pas du marcheur. Le désir de se mettre en marche et d'avancer est la caractéristique première de l'utopie, elle procède d'un besoin premier de se lever qui permet alors de se mouvoir, de devenir. La césure première dont nous avons longuement parlé intervient alors dans une critique de l'aspect statique, de l'acceptation immobile des choses et de la réalité. Il s'agit en utopie d'une mise en route active et nécessaire. C'est cette critique que nous lisons chez Nietzsche qui, visant dans un premier temps Flaubert, propose la mise en exergue de la marche comme mode premier de la pensée. Ainsi le philosophe affirme sur un ton engagé, « *on ne peut penser qu'assis* (G. Flaubert).- Je te tiens là, nihiliste ! Rester assis, c'est là précisément le *péché* contre le Saint-Esprit. Seules les pensées qui nous viennent en marchant ont de la valeur²³⁸ ». Par ces mots, Nietzsche propose la marche comme une ouverture philosophique au monde et dresse le parallèle entre le déploiement des jambes et celui

²³⁷ Léonard de Vinci, *Prophéties ; précédé de Philosophie ; et Aphorismes*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 2015, p. 66.

²³⁸ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, trad. H. Albert et C. Jambet, Paris, Flammarion, 1985, p. 77.

des idées. Grand marcheur, c'est d'une expérience personnelle et intime de pensée dont nous parle Nietzsche. Cette activité quasi-quotidienne de marcheur permet au philosophe de dresser une concordance entre l'acte de marcher, l'acte de penser, mais aussi l'acte d'écrire. C'est cette métamorphose que dessine Frédéric Gros dans une analyse du philosophe-marcheur, « penser en marchant, marcher en pensant, et que l'écriture ne soit que la pause légère, comme le corps dans la marche se repose par la contemplation des grands espaces²³⁹ ». La marche devient un maillage où s'imbriquent acte physique et action de penser. Ces deux éléments s'entretiennent mutuellement, dans une sorte de concomitance. L'acte de marcher chez Nietzsche entraîne avec lui l'intervention des lieux qui agissent en pensée. La marche n'est pas pour lui une simple activité mais une manière d'être, d'appréhender le temps et l'espace, un *ethos*. Il adopte ainsi ce que nous pourrions qualifier « d'attitude du marcheur » comme mode de vie, comme système philosophique. Ainsi dit-il, « nous avons pour habitude de penser à l'air libre, en marchant, en sautant, en escaladant, en dansant, de préférence sur les montagnes solitaires ou sur tout au bord de la mer, là où même les chemins deviennent pensifs²⁴⁰ ». Avec ces mots, nous revenons à l'aspect poétique du chemin en tant que parcours créateur et autonome. La marche chez Nietzsche ne convoque pas un but spécifique, elle existe de manière indépendante et ne figure aucune logique de tracé. Ainsi-même, elle est une expérience de l'Eternel Retour cher au philosophe.

Si la marche est un élément constitutif de la philosophie chez Nietzsche, il en est de même, de manière plus poétique, plus lyrique chez Rousseau. Toujours, de manière très intime et autobiographique, l'écrivain des *Confessions* ou encore des *Rêveries du promeneur solitaire* propose dans ses écrits une apologie de la marche, une célébration de la marche. Dans le quatrième livre des *Confessions*, nous lisons :

La chose que je regrette le plus dans les détails de ma vie dont j'ai perdu la mémoire est de n'avoir pas fait des journaux de mes voyages. Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux que j'ai faits seul et à pieds. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées ; je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. La vue de la campagne, la succession des aspects agréables, le grand air, le grand appétit, la bonne santé que je gagne en marchant, la liberté du cabaret, l'éloignement de tout ce qui me fait sentir ma dépendance,

²³⁹ Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011, p. 34.

²⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 327.

de tout ce qui me rappelle à ma situation, tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de pensée, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiner, les choisir, me les approprier à mon gré, sans gêne et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entière ; mon cœur, errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentiments délicieux. Si pour les fixer je m'amuse à les décrire en moi-même, quelle vigueur de pinceau, quelle fraîcheur de coloris, quelle énergie d'expression je leur donne !²⁴¹

C'est avec un bonheur certain que Rousseau se penche sur ses moments privilégiés de marche qui semble constituer à présent son être tout entier en tant qu'écrivain et philosophe. La marche interpelle ici l'architecture car elle est chez Rousseau une manière d'habiter activement l'espace qui l'entoure. L'espace le façonne tout autant que Rousseau l'interprète. La marche chez Rousseau possède cela d'un voyage utopique qu'elle décrit avec plaisir et empressement. La construction graduée de ce passage souligne bien l'agitation de l'écrivain à dessiner ce moment de souvenir eutopique qui persiste dans sa mémoire de manière bien tangible. Dans l'élan de la narration, Rousseau s'imagine bien en peintre travaillant l'espace environnant comme autant de couleurs et de matières. De ce souvenir utopique, qui n'aura plus lieu, Rousseau affirme son expérience intérieure de l'espace extérieur. Une expérience passée mais point éphémère, elle se prolonge dans le souvenir et dans le texte qui persiste. Le voyage permet à Rousseau un accomplissement personnel, en rupture avec les carcans de son époque. La marche semble fonder son indépendance intrinsèque, son refus du statisme, tout en le liant à un espace choisi et accepté. L'utopie demeure et persévère dans le récit, la trace plastique et formelle d'un lieu sans lieu, d'instant fugaces et immesurables.

La philosophie de la marche chez Rousseau n'est pas conditionnée par un but à atteindre, une ligne à franchir. Prônant l'errance poétique et heureuse, voilà ce que le philosophe ajoute plus loin :

Je suis, en racontant mes voyages, comme j'étais en les faisant, je ne saurais arriver. Le cœur me battait de joie en approchant de ma chère Maman, et je n'en allais pas plus vite. J'aime à marcher à mon aise, et m'arrêter quand il me plaît. La vie ambulante est celle qu'il me faut. Faire route à pied par un beau temps, dans un beau pays, sans être pressé, et avoir pour terme de ma course un objet agréable : voilà de toutes les manières de vivre celle qui est la plus de mon goût²⁴²

²⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions: Première partie*, Paris, Gallimard, 1973, p. 215.

²⁴² *Ibidem*, p. 227.

Le bonheur utopique du marcheur est de prendre son temps. Se mettre en route pour ne pas arriver de suite, quitte à ne pas arriver du tout. Ce qui compte ici est une sorte de flânerie qui permet à elle seule d'apprécier l'espace qu'il soit naturel ou architectural. Nous avons dit avec Nietzsche la nécessité et le besoin de se lever pour se mettre en marche, avec Rousseau, nous lisons le plaisir de la flânerie, de l'errance productive et rassurante. S'il est essentiel que le corps se mette en route, il ne doit pas s'agir d'une course de vitesse dont le but est une arrivée rapide et raccourcie. La marche en tant que voyage utopique est ainsi perçue, et comme le propose Frédéric Gros avec perspicacité, « la marche, on n'a rien trouvé de mieux pour aller plus lentement²⁴³ ».

Si nous prenons ici justement le temps de ralentir un peu le voyage, il faut concéder à la marche qu'elle est avant toute chose un premier pas. Un pas initial qui en engendre nécessairement un autre. Dans l'enchaînement des pas qui fonde la marche se situe un rythme qui agite l'espace en battements. Dans l'allure du pas, dans le balancement du corps s'espace un lieu et un temps nouveau. La répétition du pas marque le tempo de la marche qui est une fréquence intime et corporelle. Le pas me permet de chorégraphier mon propre espace, selon mon temps intrinsèque. En cela, la marche s'inscrit dans un espace architectural car elle permet d'habiter l'espace. Comme nous l'avons vu avec Nietzsche et Rousseau, la marche, le pas répété, fonde mon *ethos* de l'espace. C'est cela que souligne Gros en tentant d'analyser ce que la marche possède en elle de grave, du domaine de la gravité :

À chaque pas, l'attachement, le pied sans cesse qui retombe ; à chaque instant, cet appui, le perpétuel enfoncement pour se resoulever. Il faut s'enraciner chaque fois, pour repartir. Le pied, c'est ainsi qu'il s'enracine : par cet enlacement à la terre répété. Chaque pas forme un nœud de plus. Pas de moyen d'être davantage terrien qu'en marchant : la monotonie démesurée du sol²⁴⁴

Mais si le pas questionne la « monotonie du sol », comme le propose Gros, il n'élançait pas moins le corps vers le ciel. Le pas permet à l'homme de tenir debout, de se tenir

²⁴³ Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie, op. cit.*, p. 8.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 247.

mobile dans un élan de stature qui fonde son équilibre et son harmonie. L'homme qui se tient debout éclaire évidemment l'architecture qui s'élève du sol vers le ciel. Avec le pas, l'espace déplié entre les deux jambes marque un rythme qui articule les pleins et les vides. Marcher chez Salignon constitue une expérience du déploiement, « le pied qui touche le sol est immobile, l'autre est en l'air il déploie aussi un seuil, une articulation, un pli, marcher signifie avoir un pied immobile et l'autre qui se lance. C'est donc déplier l'espace. C'est un moment de dépliage, on pourrait dire de cet éventail qui est rythme en acte ou articulation en puissance²⁴⁵». Ce pas philosophique, c'est *L'homme qui marche*²⁴⁶ de Giacometti. Avec cette sculpture, l'artiste nous donne à voir, photographie presque l'instantanéité du pas qui se déploie. Il fixe par la sculpture le moment fugitif d'un homme lancé en avant. C'est un homme debout, élancé qui se projette en avant dans un acte magnifié de marche. D'aspect maigre et étiré, le personnage lourdement ancré au sol dessine un pas unique qui interpelle tous les autres. Le génie de Giacometti consiste à personnifier le mouvement du pas, de la marche dans une sculpture fixe, posée au sol. Le parterre est prégnant mais l'ensemble appelle le ciel et convoque ainsi la stature. L'œuvre, dans son intégralité, dans sa gestuelle, convoque l'architecture dans le fait de se tenir debout. A cette architecture immobile et figée, l'artiste adjoint un caractère utopique qui réside dans l'espacement des deux jambes. L'espace ouvert des deux membres dessine un lieu vacant et inédit, un espace utopique organisé en rythme. L'articulation que nous montre l'œuvre souligne les battements de l'espace et du temps déployés par la sculpture. En personnifiant la marche, le pas, cette figure allégorique du marcheur déploie le rythme d'un espace en transition. L'espace de l'ouverture du pas engendre le motif de la répétition qui fonde la marche. Dans un découpage sculptural et architectural de l'espace, Giacometti nous donne à voir la dimension utopique qui réside dans l'écart. En créant un espace inédit qui en interpelle une infinité d'autres, l'œuvre d'art inquiète la marche comme une architecture, comme une manière d'habiter le monde de façon utopique. Giacometti raconte la marche comme un voyage utopique. Un récit narratif immobile qui invite au mouvement dans un acte qui représente et présente l'articulation de l'espace. Dans la sculpture, dans la narration des formes, Giacometti noue ensemble les notions de marche et de récit. Pour

²⁴⁵ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 176.

²⁴⁶ Alberto Giacometti, *L'homme qui marche II*, 1960, sculpture en fonte, 189×26×110 cm, Fondation Giacometti, Paris.

Contenu non libre de droit

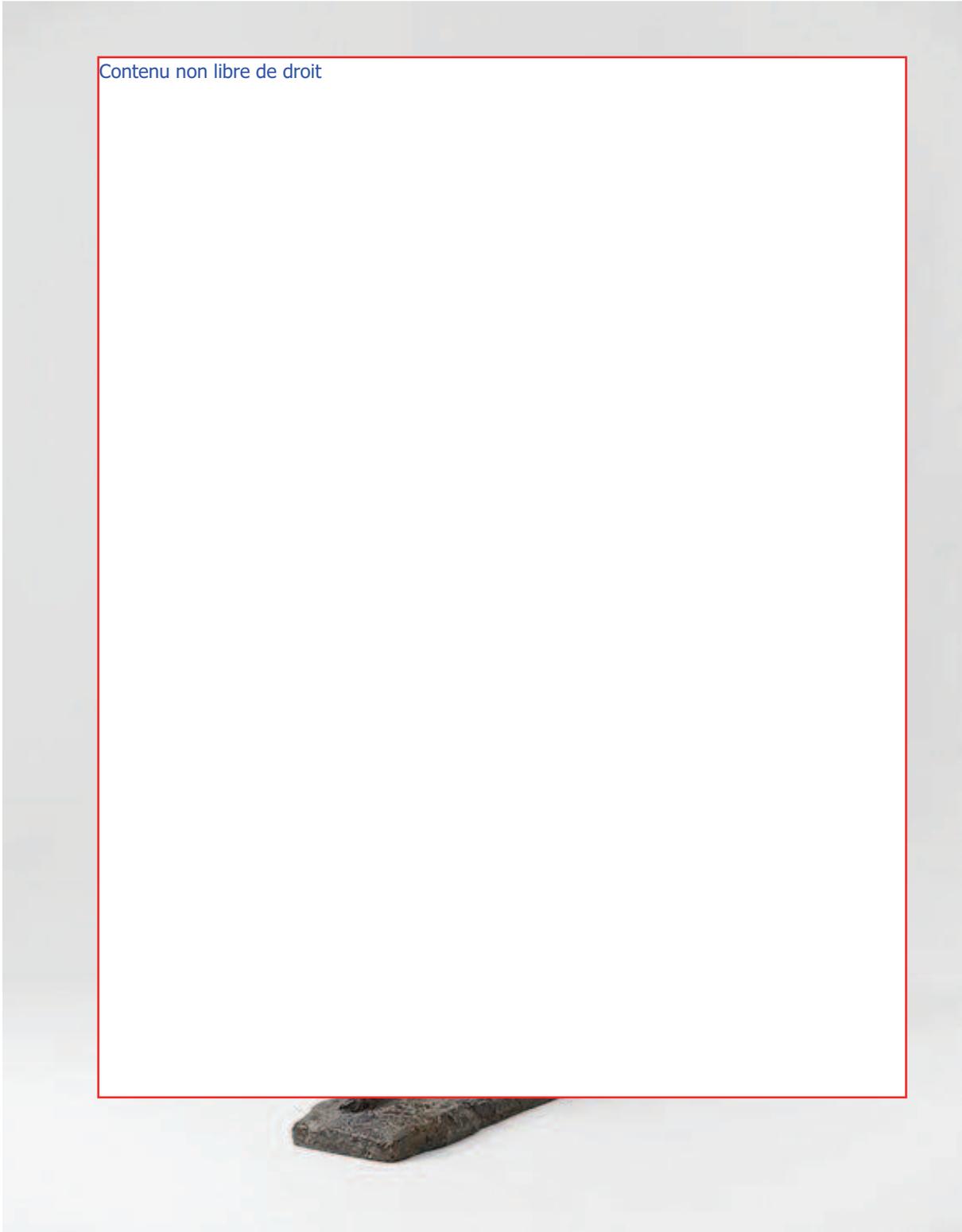


Figure 16 - Alberto Giacometti, L'homme qui marche II, 1950.

Salignon, « la marche et l'écriture poétique sont liées par la pratique du pas, qui déplie l'espace de la parole et l'acte du promeneur²⁴⁷ ». Le sculpteur ici nous raconte l'espace rythmé de ce premier pas en tant qu'acte universel sublimé par l'œuvre d'art. Nous assistons alors à l'expérience esthétique de la marche, de l'écart, du glissement.

Si la figure de la marche nous apparaît comme une expérience qui déplie l'espace de manière concrète et tangible, il faut ici aller plus loin en proposant la marche non pas comme un schéma de déplacement mais en tant qu'expérience du déplacement lui-même. Il s'agit dès lors d'entendre la marche au-delà du voyage concret et physique comme nous venons de le proposer au profit d'une approche de la marche comme système purement mental et créatif. Nous tenterons ainsi de prendre appui sur les valeurs du déplacement physique et géographique pour effectuer un glissement plus philosophique vers un voyage intérieur où le déplacement devient la règle d'une pure expérience esthétique. C'est cette mise en place d'une règle qui pour Bataille fonde l'autorité même du voyage en tant qu'expérience intérieure. Ainsi, dit-il, « j'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur et l'autorité²⁴⁸ ». Autrement dit, libérée des contraintes extérieures, l'expérience –celle du voyage– en tant qu'entité intrinsèque et dépendante, devient sa propre et unique contrainte de pensée. L'espace du voyage ainsi entendu n'est plus un lieu géographique mais une attitude mentale qui conditionne la possibilité d'un déplacement. Du voyage corporel précédemment déployé, nous touchons ici au voyage purement mental et intellectuel. C'est ce que nous rappelle Borges en disant que, « tout voyage est spatial. Aller d'une planète à une autre c'est comme d'aller d'ici à la grange d'en face. Quand vous êtes entré dans cette pièce j'étais en train de faire un voyage spatial²⁴⁹ ». C'est aussi cette notion que reprend à son compte l'écrivaine américaine Rebecca Solnit qui, dans un ouvrage consacré à la marche et au divers pèlerinage affirme, « peut-être encore serait-il plus juste d'assimiler la marche au mouvement plutôt qu'au voyage, dans la mesure où l'on peut marcher en tournant en

²⁴⁷ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 188.

²⁴⁸ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 19.

²⁴⁹ Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.

rond et voyager autour du monde immobile dans un siège²⁵⁰ ». L'acte de mise en route primordial que proposait Nietzsche auparavant, se veut aussi et surtout une mise en route de l'esprit, un éveil. Que cet éveil soit physique, psychologique, ou bien les deux en même temps comme cela est bien souvent le cas, la marche engagée semble efficace du moment que cette dernière se donne pour ambition une rencontre et un questionnement de l'espace. C'est dans un rapport de questionnement et d'interrogation de l'espace que s'origine la marche en tant qu'acte de départ, de mise en chemin. Il s'agit pour Benoît Goetz, inspiré par Deleuze, d'adopter une attitude, un mode propre d'habiter l'espace. Il propose alors que, « les plus grands voyages se font parfois sur place. Car ce n'est pas la distance parcourue qui fait la qualité du voyage, nous souffle Deleuze, mais la manière d'être à l'espace²⁵¹ ». Dans ce rapport nécessaire à l'espace découle ce que nous avons déjà entrevu, c'est-à-dire le fait que la distance et le but importent peu. L'essentiel du voyage, qu'il soit physique ou mental, demeure dans la qualité du voyage lui-même, établi en tant que système réflexif et créateur.

Pour se dédouaner de ce concept lié au but et à l'arrivée, Frédéric Gros propose, avec une logique implacable et non sans humour, « l'inéluctable dans la marche, c'est qu'une fois parti, on est forcé d'arriver²⁵² ». Au-delà de cette boutade (qui n'en est une qu'en apparence) se trame et se profile bel et bien l'horizon d'une promenade, d'un cheminement qui existe en tant que tel, dans la simplicité de sa mise en route. La marche apparaît donc comme une figure où chemin et étape d'arrivée se confondent pour offrir une seule et même valeur. C'est cela que propose Solnit en mettant en parallèle divers modes de marches ; pour elle, « comme la randonnée en montagne, le pèlerinage chrétien met le voyage et l'arrivée en relation symbiotique²⁵³ ». Ce qui importe ici n'est donc pas un but à atteindre, ce que proscrit de toute manière le terme même d'utopie, mais bel et bien un *ethos*, une aptitude, un mode de déplacement qui envisage la marche comme un système indépendant et créatif. Ce qui compte vraiment et prédomine est l'intention, non pas le but mais de savoir pourquoi on se met en route vers ce but. En effet, rappelons avec Nietzsche qu'« en voyageant, on oublie généralement le but du voyage. De même que toute

²⁵⁰ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, trad. O. Bonis, Arles, Actes Sud, 2002, p. 13.

²⁵¹ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 22.

²⁵² Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, op. cit., p. 216.

²⁵³ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p. 75.

profession est choisie et entreprise comme moyen pour arriver à un but, mais continuée comme si elle était le but extrême. L'oubli des intentions est la bêtise la plus fréquente que l'on fasse²⁵⁴ ». Le philosophe nous rappelle ce pour quoi nous sommes partis. Quel fut le motif initial de la marche, motif qu'il est nécessaire de garder à l'esprit tout en acceptant les divagations et les accidents du chemin. Il s'agit d'envisager le parcours, le voyage comme une entité propre et unique. Il ne s'agit pas de découper le voyage en étape mais de saisir le fait que le voyage est une seule et même étape initié par un désir de se lever et de poursuivre vers ... Dans cette unicité, la marche possède, il faut le concéder un caractère pluriel, caractère proche de celui de l'utopie. De cet aspect à la fois unifiant et multiple, la marche, tout comme l'utopie, propose une ouverture qui engendre et crée. Comme le rappelle Rebecca Solnit, marcher est un dynamisme qui interpelle le *poïén*, « la marche est une activité ambiguë et infiniment fertile : elle est en même temps un moyen et une fin, un voyage et une destination²⁵⁵ ». La marche et l'utopie partagent en effet cet aspect créatif qui rejoint la route, le chemin en tant qu'espace-support de création. Le cheminement engage la création artistique et invite à la divagation, à la flânerie productrice et réflexive. Nous comprenons ici la marche comme une activité éminemment créative mais aussi de fait, le voyage comme une toile qui donne et reçoit. Nous citons dans ce sens quelques mots d'Edgar Poe : « indubitablement, il y avait là de l'art ; ce n'était pas ce qui me surprenait ; toutes les routes, dans le sens ordinaire, sont des ouvrages d'art²⁵⁶ ».

2-2-4 Un fleuve, un livre : tout coule

Si nous avons pu, au préalable, traiter longuement de la figure de la marche en tant que déplacement prolifique et créatif, il s'agit ici, pour conclure ce premier chapitre d'entrevoir le fleuve comme un chemin spécifiquement poïétique et utopique. Ce dernier nous apparaît comme une image privilégiée du glissement qui questionne deux éléments intrinsèquement liés à l'utopie : le temps et le lieu. La figure du fleuve nous

²⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 626.

²⁵⁵ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p. 14.

²⁵⁶ Edgar Allan Poe, *Habitations imaginaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, éditions Allia, 2016, p. 43.

occupe ici afin d'illustrer, avec les mots précieux et poétiques de Borges, comment, d'une marche où tout coule, nous sommes projetés dans un temps qui nous échappe. Pareillement, nous verrons comment ce fleuve qui coule interpelle la lecture qui est le recueil même de l'utopie en tant que texte, récit et *logos*. Il faudra donc, en résonnance, lire le temps et le lieu de l'utopie comme un fleuve qui coule et transporte avec lui l'imprenable, l'insaisissable et l'inquiétant qui fondent le caractère « utopique » de l'utopie.

De fait, c'est en accord avec Héraclite qu'il faut entendre le fleuve comme une métaphore privilégiée du principe selon lequel tout s'écoule, toutes choses sont en mouvement. Principe qui correspond à notre sensation de l'utopie dans le fait même que cette dernière ne peut être figée et nous échappe inéluctablement. Le fleuve nous apparaît ainsi, à l'instar de l'action de marcher, comme un lieu insaisissable car partout et nulle part à la fois. Il est ce qui nous échappe inévitablement, tout comme le temps qui file et s'écoule depuis sa forme archaïque. Ainsi Borges parle d'« un fleuve qui coule depuis le commencement, l'inconcevable commencement du temps, et qui est parvenu jusqu'à nous²⁵⁷ ». L'utopie vue par le prisme de l'architecture est ce fleuve originel qui s'instaure lui-même et ne cesse de couler pour ne nous parvenir qu'un instant. L'utopie coule de par son aspect insaisissable et nous transporte avec elle tout comme le temps est pulsé par l'œuvre en rythme. De cette vision du temps, l'utopie nous convoque à l'éphémère d'une rencontre surprenante. Rencontre éphémère qui nous projette paradoxalement dans un élan infini d'un temps et d'un lieu inédit. Disons autrement que le temps et le lieu de l'utopie nous échappent car ils nous emportent avec eux dans le rythme qui les fondent. Nous échappons au réel dans la fuite intime que nous impose l'utopie. L'utopie nous transforme ainsi car elle nous inclut dans son acte d'écoulement permanent. Nous devenons nous-même, dans sa rencontre, une partie de l'utopie. Ainsi, nous sommes inscrits dans cette figure du temps qui passe et fuit. Evoquant encore Héraclite, le poète argentin souligne la chose suivante : « pourquoi ne se baigne-t-on jamais deux fois dans le même fleuve ? Premièrement parce que les eaux du fleuve ne cessent de couler. Deuxièmement – et c'est quelque chose qui nous touche métaphysiquement, qui nous cause comme un début d'horreur sacré -, parce que nous sommes nous-mêmes aussi un fleuve, que nous nous écoupons aussi sans cesse. Le problème du temps est là. C'est le problème de

²⁵⁷ Jorge Luis Borges, *Conférences*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1985, p. 210.

l'éphémère : le temps passe²⁵⁸ ». Le sujet qui se lance dans le voyage utopique, qui se met en marche, concrétise le fleuve qui nous surprend, nous projette puis, nous échappe.

L'utopie est ce moment impalpable où la rencontre du temps, d'un temps, devient possible et où le voyageur tend vers un accès au non-lieu qui se dévoile peu à peu. Il s'agit d'une inscription, d'une rencontre qui participe du hasard comme le propose Borges qui fait que nous sommes mis par l'éphémère à l'épreuve du temps. La puissance de l'utopie résiderait dans cette capacité à stopper un instant insaisissable la course folle du fleuve pour nous donner subrepticement l'accès à ce qui, n'en avait point en apparence. Il s'agit d'une rencontre brève, inopinée, impalpable mais qui fonde quelque chose qui persiste dans son absence. Une utopie qui se donne et s'offre dans son retrait même :

La cause véritable
C'est le soupçon général et brumeux
De l'énigme du temps ;
C'est l'étonnement devant ce miracle
Qu'en dépit d'infinis hasards,
Et gouttes que nous sommes
Du fleuve d'Héraclite,
Quelque chose puisse durer en nous :
Immobilement²⁵⁹

Ce fleuve chanté par Héraclite et repris par Borges est le voyage en tant qu'accès. Non pas un accès à quelque chose, mais un accès à l'ouverture même d'une possibilité. C'est cela que met en route l'utopie, la possibilité d'un départ, d'un accès. Elle est en premier lieu le déclencheur, l'amorce d'un élan. Elle est la foudre qui déchire le ciel, qui agite la torpeur au profit d'une émergence. Elle est aussi l'acte poétique qui survient d'une faille, d'une ouverture et qui implique l'œuvre en rythme. C'est en effet une fulgurance que nous propose la mise en route vers l'utopie. Dans son apparence inquiétante et surprenante, l'utopie nous renvoie aussi à notre propre personne, à notre temporalité intrinsèque. Tout comme la marche, le chemin, elle nous incite à un repli réflexif qui nous donne conscience de l'intime éphémère. Dans la marche, il ne convient que de parler d'un en-avant, tout retour est impossible : on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. Il s'agit d'une fuite qui peut perturber le sujet car elle

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 205.

²⁵⁹ Jorge Luis Borges, *L'or des tigres*, *op. cit.*, p. 249.

l'invite à se questionner du lieu même de son écoulement. L'utopie dans sa figure projective et impulsive biffe toute marche arrière. Nous ne disons pas pour autant qu'elle refuse le passé, elle intervient juste comme un souffle qui, comme la marche, n'advient qu'en avançant. Il en va de même pour le fleuve qui ne peut s'écouler vers sa source et ainsi rappeler au sujet qu'il ne peut remonter vers le lieu de sa naissance. L'utopie nous incite à cette rencontre du temps qui passe pour mieux nous inclure dans son temps propre qu'elle met en œuvre et en marche :

Est-il un temps
qui ne soit pas le temps irréversible
de la rivière où comme en un miroir
l'Ephésien découvrit le symbole
de sa fugacité ? ²⁶⁰

Avec Borges, nous pouvons affirmer que c'est bien à la fugacité que nous convoque la mise en route, le voyage utopique. De cette fugacité découle aussi ce sentiment de perte que nous avons déjà maintes fois évoqué. Dans son détachement du réel, l'utopie, comme un fleuve qui coule, nous impose un rythme inédit qui agite et nous éloigne des repères préétablis. Le fleuve marque aussi la multitude de réseaux que fonde l'utopie, la multitude de chemins qui sont autant de points d'accès vers l'accès lui-même.

Voir que le fleuve est fait de temps et d'eau,
Penser du temps qu'il est un autre fleuve,
Savoir que nous nous perdons comme un fleuve,
Que les destins s'effacent comme l'eau²⁶¹

C'est dans cette perte omniprésente que nous plonge Céleste Boursier-Mougenot qui, en 2015, met en place l'installation interactive *Aquaalta*, au cœur même du Palais de Tokyo. S'inspirant d'une inondation annuelle touchant Venise, l'artiste met en œuvre une sorte de parcours aquatique, lacunaire, qui propose au visiteur une promenade en barque sur les flots paisibles d'un paysage obscur et profond. Nous sommes projetés à la place d'un voyageur qui se déplace en ramant sur cette étendue d'eau dont il est quasiment impossible de distinguer l'étendue en raison d'une obscurité

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 52.

²⁶¹ Jorge Luis Borges, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 161.

profonde et énigmatique. Le visiteur devient acteur, voyageur, dans ce parcours initiatique qui fait écho au voyage utopique que nous tentons de déployer. Un travail plastique éminemment utopique car il convoque à la fois la perte de repères mais aussi la mise en place d'un voyage, d'une errance inédite et aquatique. Comme chez Héraclite, nous sommes emportés par l'image du fleuve qui est ici représenté dans son immobilisme. Le mouvement est celui du spectateur qui fait pleinement partie de l'œuvre. L'œuvre invite ainsi le visiteur à se mettre en route et l'installation lui propose son propre rythme au sein de ce paysage où la clarté et les repères sont quasiment absents. Tout comme le voyage utopique, il ne s'agit pas de trouver la bonne route, ou bien d'accéder à un lieu précis. L'artiste nous invite à divaguer loin des emprunts du temps et de l'espace réels. L'œuvre nous transporte tout autant que cette barque qui fonde la possibilité même de l'existence de l'œuvre. Le voyage utopique est ici la condition originelle de l'œuvre. Ramant au cœur de cette installation, le visiteur n'est plus dans le Palais de Tokyo, tout est fait pour nous faire oublier le lieu dans un phénomène de la perte. Phénomène accentué par l'obscurité qui est un désir affirmé de l'artiste pour offrir une rupture avec l'espace préexistant. Une fois embarqués, malgré l'aspect inquiétant des flots, il est impossible de faire marche arrière. Nous sommes lancés en avant dans le rythme et les divagations offertes par l'œuvre. Nous assistons, à la fois actifs et passifs, à l'émergence d'une œuvre en train de se faire, de s'ériger au fur et à mesure de l'avancée de la barque. En cela aussi, *Aquaalta* est une vision utopique, l'œuvre est imprévisible et dépend du spectateur qui se confronte à un moment d'acceptation. Le visiteur à l'action est filmé tout au long de son parcours et son image de voyageur est projetée sur certains écrans sombres sous forme de silhouettes simplifiées. Le voyageur ainsi que son action d'avancement, de cheminement, sont ainsi mis en exergue par l'œuvre pour mieux souligner la caractéristique primordiale du voyage loué par cette installation. Dans cette tentative – fort réussie – de rupture, Céleste Boursier-Mougenot, instaure une « capsule » spatio-temporelle qui nous élance vers Vers un ailleurs intouchable et inqualifiable mais qui est affirmé par la seule figure du voyage qui existe de manière irréfutable. Dans cette œuvre en apparence immobile, l'ombre d'Héraclite se veut prégnante car tout coule selon un parcours initiatique et imprévisible. Le sujet voyageur plonge pour la première fois dans un fleuve dont il ne pourra plus jamais suspendre les flots, une expérience à la fois inédite et utopique du voyage.

Si le fleuve convoque intimement certaines expériences esthétiques du voyage, c'est aussi dans le livre qu'il faut l'envisager en rappelant au préalable les mots de Marin pour qui, « les utopies n'ont jamais été que des livres ²⁶² ». Nous avons déjà cité de nombreux ouvrages essentiels dans notre avancée vers l'utopie et cela démontre bien, avec Marin, que l'utopie est avant toute chose, dans son entendement le plus courant, un récit narré dans un livre. De fait, il apparaît ici important de préciser que la plongée dans un livre est elle aussi une image particulièrement révélatrice du voyage utopique. Il s'agit même d'un double parcours que nous offre la lecture utopique. Dans un premier temps, le fil de la lecture, qui est un cheminement, trame un voyage déplié par le texte qui impose son rythme, sa prose. Dans un second moment, le livre offre une possibilité qui est celle de la relecture, le lecteur replonge dans le texte qui, comme le veut Héraclite, ne sera jamais le même livre. Il en est ainsi de l'utopie qui est une aventure inédite et unique. Elle n'accepte pas la répétition qui est impossible. Chaque retour vers un ouvrage possède cela d'utopique qu'il réinvente à chaque fois l'expérience d'un voyage inenvisageable. Toujours proche du philosophe, Borges présente cela, « un même livre change puisque nous changeons, puisque nous sommes – pour reprendre ma citation préférée – le fleuve d'Héraclite, puisque selon ce dernier l'homme d'hier n'est pas l'homme d'aujourd'hui et celui d'aujourd'hui ne sera pas l'homme de demain. Nous changeons sans cesse et l'on peut dire que chaque lecture d'un livre, chaque relecture, renouvelle le texte. Le texte est lui aussi le fleuve changeant d'Héraclite²⁶³ ». La lecture emporte avec elle non seulement le récit mais aussi l'expérience intime d'un lecteur qui reçoit le texte comme au rendez-vous d'une forme qui se forme. Tout comme l'utopie, les livres emportent dans un même temps le passé au profit d'un présent qui se projette au futur. Pareillement à l'utopie, le lecteur participe pleinement à l'œuvre à l'image du voyageur qui rame dans l'installation de Céleste Boursier-Mougenot. Disons enfin avec Borges, « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve parce que ses eaux changent mais le plus terrible est que nous ne sommes pas moins fluides que le fleuve. Chaque fois que nous lisons un livre, le livre a changé, la connotation des mots est autre. En outre, les livres sont chargés de passé²⁶⁴ ».

²⁶² Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 17.

²⁶³ Jorge Luis Borges, *Conférences*, op. cit., p. 92.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 157.

Nous avons conçu la première partie de ce travail d'approche de l'utopie comme un voyage. En effet, notre recherche intervient dans cette métaphore qui consiste, nous l'avons vu, à prendre la route suite à une nécessaire rupture qui fonde un éveil qui questionne et inquiète. Fort de ce départ, il s'agissait de se mettre en chemin, de prendre la pensée philosophique et artistique en route, afin de mieux voyager vers l'utopie. Ainsi, la figure du voyage nous apparaît marquée premièrement par la notion de départ qui anime et agite notre réflexion. Elle déclenche un élan, qui, marqué par une certaine perte initiale, mobilise le corps et la pensée vers un ailleurs supposé. Cet ailleurs utopique qui n'est point localisable. Son existence seule, sa possibilité même, nous mobilise tout autant qu'elle permet l'approche pure de l'utopie. Une approche complexe car elle remet en cause nos systèmes établis de temps et d'espaces. L'utopie entrevue par le prisme du voyage nous engage sur autant de chemins, de mers et de naufrages qui sont les figures métaphoriques d'un temps et d'un espace neufs, inédits, et propres à l'utopie elle-même qui, tout comme l'œuvre d'art, s'autogénère. Il s'agissait bien ici de saisir le fait que l'utopie procède d'un déplacement, d'un glissement du réel vers l'inconnu qui ne peut qu'être illustré par l'image du voyage qui se déploie et se déploie vers ailleurs. C'est dans cette ouverture que permettent voyages et utopies que nous nous engouffrons afin de pouvoir côtoyer les caractéristiques multiples et protéiformes de l'utopie. Tout comme en architecture, sous les rythmes et les battements se dressent les chemins de l'utopie. Des chemins qui ne mènent peut-être nulle part mais qui possèdent cette valeur et cette puissance exceptionnelle de mouvoir et d'inquiéter. Nous avons découvert ici, cette capacité primordiale de l'utopie à nous éveiller afin d'inciter au voyage, au déplacement. Les formes de ce déplacement sont multiples et non exhaustives car il s'agit d'un système ouvert et perpétuellement en construction. En utopie, rien n'est figé et c'est cela que nous avons pu avancer ici avec quelques œuvres littéraires ou plastiques. Le voyage utopique, tout comme l'utopie, est un récit en perpétuelle écriture, comme nous le rappelle Rebecca Solnit dans son ouvrage consacré à la marche : « Les histoires, donc, sont des voyages, et les voyages des histoires. C'est parce que nous imaginons la vie sous la forme du voyage que ces promenades symboliques – et, au-delà, toutes les promenades, tous les déplacements – acquièrent une pareille résonance²⁶⁵ ». De ces promenades utopiques, de ces errances utopiques, nous retiendrons aussi le fait

²⁶⁵ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p. 101.

majeur que le but réel n'est pas foncièrement d'arriver quelque part mais bel et bien de se mettre en route. D'accepter le chemin et ses errances au profit d'une ouverture en rythme. Si nous affirmons que l'utopie est en effet ce lieu de nulle part, il faut avouer vaine l'action d'y arriver. Pour autant, nulle interdiction d'en entreprendre le périple, de tenter une approche afin de mieux la cerner, ne serait-ce que de loin.

Voilà où nous amène ici le voyage : au fait d'entendre et d'accepter qu'il ne sera concrètement pas possible de toucher, d'arriver à l'utopie même, mais que notre mise en route nous permet – et nous a déjà permis - de tendre vers un côtoiement de l'utopie. En effet, si nous ne pouvons pas saisir l'insaisissable, nous tenterons toutefois d'approcher, de frôler, mais aussi et surtout de questionner ce qui nous échappe dans les utopies. Il s'agira ainsi, dans le chapitre suivant, d'encercler l'utopie, d'en entrevoir les contours, les limites, en empruntant la figure du voyageur telle que la présente Nietzsche :

Celui qui veut serait-ce dans une certaine mesure arriver à la liberté de la raison n'a pas le droit de se sentir sur terre autrement que voyageur, - et non pas même pour un périple *vers* un but final : car il n'y en a point. Mais il se proposera de bien observer et d'avoir les yeux ouverts pour tout ce qui se passe réellement dans le monde ; c'est pourquoi il ne peut attacher trop fortement son cœur à rien de particulier ; il faut qu'il ait toujours en lui quelque chose du voyageur qui trouve son plaisir au changement et au passage. Sans doute, un pareil homme aura des nuits mauvaises où il sera las, et trouvera fermée la porte de la ville qui devait lui offrir un repos ; peut-être qu'en outre, comme en Orient, le désert s'étendra jusqu'à cette porte, que les bêtes de proie hurleront tantôt loin, tantôt près, qu'un vent violent se lèvera, que des brigands lui raviront ses bêtes de somme. Alors peut-être l'épouvantable nuit descendra pour lui comme un second désert sur le désert, et son cœur sera-t-il las de voyager. Qu'alors l'aube se lève pour lui, brûlante comme une divinité de colère, que la ville s'ouvre, il y verra peut-être sur les visages des habitants plus encore de désert, de saleté, de fourberie, d'insécurité que devant les portes – et le jour sera presque pire que la nuit. Ainsi peut-il en advenir parfois au voyageur ; mais ensuite viennent en compensation les matins délicieux d'autres régions et d'autres journées, où il voit dès le point du jour, dans le brouillard des monts, les chœurs des Muses s'avancer en dansant à sa rencontre, puis plus tard, alors que, paisible dans l'équilibre de l'âme des matinées, il se promène sous les arbres, tomber à ses pieds, de leurs cimes et de leurs frondaisons, une foison de choses bonnes et claires, les présents de tous les libres esprits qui sont chez eux dans la montagne, la forêt et la solitude, et qui, tout comme lui, à leur manière tantôt joyeuse et tantôt réfléchie, sont voyageurs et philosophes. Nés des mystères du matin, ils songent à ce qui peut donner au jour,

entre le dixième et le douzième coup de l'horloge, un visage si pur, si pénétré de lumière, si joyeux de clarté, - ils cherchent *la philosophie d'avant midi*²⁶⁶

Entre incertitudes et égarements, entre craintes et espoirs, le marcheur nietzschéen relève du voyageur utopique lancé à l'inconnu vers l'inconnu. Lancé à corps perdu dans une insaisissable quête, son but ultime semble moins l'arrivée du parcours que l'enchaînement de franchissements qui le jalonnent et l'articulent.

²⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 357.

CHAPITRE II :
AUX PORTES DE L'UTOPIE

Nous avons pu, tout au long de la première partie, décliner l'utopie sous la forme d'un voyage car ce dernier figurait la meilleure manière d'introduire notre recherche. Ayant ainsi accepté l'errance sans but précis comme une métaphore privilégiée de l'utopie en tant qu'acte en puissance, il faudra ici préciser la possibilité de s'approcher un peu plus de l'utopie en tant qu'espace délimité. A savoir qu'il ne faut pas ici entendre la limite au sens d'une clôture hermétique et stérile. Nous tenterons de fait, dans un premier temps, de justement présenter la frontière qui décrit l'espace utopique mais aussi les caractéristiques intrinsèques qui la dessinent. Précisons qu'il ne s'agira pas de localiser géographiquement l'utopie, nous savons pertinemment que cela est totalement vain. En effet, si l'utopie est ce fameux lieu du non-lieu insaisissable, la tentative se veut ici celle d'une approche inspirée et appuyée par quelques œuvres plastiques et littéraires dont l'appartenance et la participation utopique nous semblent indéniables. Les œuvres artistiques, dans leur puissance de représentation et de traduction, nous offrent ainsi le droit, non pas de connaître et définir l'utopie, mais d'en saisir les enjeux, les motifs et les figures récurrentes. Tout autant de notions qui permettent une entrée en utopie, un glissement du réel vers l'espace créé et véhiculé par l'utopie. Cette tentative d'accès sera donc l'occasion de saisir la possibilité d'une entrée en utopie. Si l'utopie se donne, s'offre à nous sous ses figures artistiques et architecturales, c'est cette possibilité d'accès que nous nous efforcerons de saisir dans un moment de passage et de transition. Dans cette poursuite du voyage en tant que glissement vers autre chose d'inédit, c'est la figure du seuil qui viendra inquiéter de manière liminaire notre entrée en utopie. Une entrée dans l'espace pur et nouveau, tendu et déployé par l'utopie. Dans cette évaluation du passage, du franchissement qui se projette, l'architecture inquiétée par l'art contemporain prendra foncièrement tout son sens dans un geste de monstration poétique et poïétique.

Ce n'est qu'une fois franchi ce seuil, cette porte architecturale et symbolique, que nous pourrons pleinement accéder à l'espace utopique pur, écarté des attentes et des prérequis du réel. Dès lors, nous tenterons d'en envisager les caractéristiques spatiales de manière globale afin d'en entendre les aspects, les figures et les contours. En adoptant toujours la posture du voyageur curieux et impliqué, c'est une carte que nous devons consulter afin de souligner ce qui, dans l'espace utopique, diffère du réel localisable et palpable. Nous verrons ainsi qu'il n'est point de hasard si l'architecture et l'art contemporain questionnent conjointement le motif de la carte en tant que

support, médium et signifiant. La carte sera alors entrevue par le prisme artistique afin d'interroger notre propre rapport à l'espace utopique tel que l'envisage seule l'utopie. Nous reprendrons alors notre approche de la marche pour se perdre, une fois de plus, dans les labyrinthes des chemins qui ne mènent nulle part. Comme bien souvent en utopie, cela sera aussi l'occasion de souligner combien utopie et jeu sont liés dans de similaires préoccupations. Dans l'aspect vain et donc inquiétant de l'utopie, nous verrons que la présence du jeu dans l'art contemporain vient rassurer un certain scepticisme souvent associé à l'inconnu utopique.

C'est avec cette esthétique du marcheur enjoué que nous pourrons ensuite apprécier l'espace utopique urbain qui viendra à la fois mettre en exergue l'architecture et questionner la capacité de l'art contemporain à réinvestir la cité utopique. Si cette préoccupation est omniprésente dans les récits utopiques, il faudra visualiser dans la ville les éléments qui fondent l'aspect utopique architectural de l'espace. Dans l'agencement spécifique des villes utopiques, nous verrons combien les déambulations au cœur des rues et des places marquent l'empreinte utopique de l'espace. Par l'appréciation de ces figures qui préoccupent l'architecture depuis les temps les plus anciens, nous essaierons d'entendre comment les arts plastiques se réapproprient l'espace utopique. Espace utopique et littéraire qui voit une éclosion nouvelle et prolifique sous la période renaissante au sein de laquelle sont redistribués les aspects temporels et spatiaux. Enfin, c'est en dépliant peu à peu l'espace urbain utopique que nous pourrons nous focaliser plus précisément sur quelques sujets plus précis où l'art contemporain agite et galvanise des thèmes forts de l'architecture. C'est une cité projetée et envisagée, une cité purement utopique et de fait, poïétique, que nous nous proposons ici d'approcher, de pénétrer même dans un instant fugace qui est celui de la traversée.

1 - AU SEUIL DE L'UTOPIE : LIMITES, ARTICULATIONS ET FRANCHISSEMENTS

*« L'homme qui est capable de s'asseoir au seuil
de l'instant en oubliant les événements passés,
celui qui ne peut pas sans vertige et sans peur
se dresser un instant debout comme une victoire,
ne saura jamais ce qu'est un bonheur »*
Friedrich Nietzsche²⁶⁷

Comme nous le disions, l'entrée dans l'espace utopique ne peut s'effectuer que dans un moment particulier qui correspond à un instant nodal de passage, de transition. Nous éclairerons ici ce glissement apertural par deux figures premières et capitales que sont le seuil et la porte. Dès lors, et c'est ainsi que nous introduirons ces deux notions, nous nous questionnerons sur l'aspect de la frontière, de la limite qui sous-tend bien évidemment du passage tout autant que du franchissement. Dans une mise en miroir du dedans et du dehors, dans un rapprochement de l'ouverture et de la fermeture, nous tenterons de voir comment intervient cette notion qui articule l'utopie tout autant qu'elle la conditionne. En effet, c'est au regard de ces deux éléments que l'entrée en utopie s'incarne le mieux car ils possèdent cet aspect poreux et protéiforme qui caractérise la frontière de l'utopie, des utopies. Nous essaierons au mieux de cerner cette frontière en posant d'ores et déjà le principe primordial qu'une frontière, qui plus est utopique, n'est pas une délimitation pure et figée mais un espace qui espace. Dans cette figure de l'écart, de l'espacement, il s'agira de comprendre l'utopie en tant qu'expérience esthétique qui dépasse l'anecdote ou le simple récit imaginaire. Nous ouvrirons donc un espace de l'entre-deux qui participe non pas d'une dichotomie, d'une opposition, mais plutôt d'un pli qui articule, d'une charnière qui conjugue éloignement et proximité, fermeture et ouverture. Dans ce questionnement ambivalent se trame aussi une focalisation architecturale face à la question du dedans et du dehors dont découlent des binômes associés tels que l'intime et l'extime, le privé et le public, mais aussi le plein et le vide. Nous tenterons donc dans cette première entrée de nous tenir sur le fil, au lieu même de cette frontière, de ce seuil qui articule et déploie l'espace, des espaces en tension qui s'harmonisent. Dans cette mise en tension des opposés, nous tenterons de souligner un aspect philosophique de l'utopie qui se veut

²⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 1992, p. 154.

révélatrice de l'être en sa capacité de dévoiler un système d'interpénétrations où les opposés en apparences se subliment mutuellement. Dans ce questionnement de la limite, c'est en effet la vision platonicienne que nous étayerons afin de souligner le rapport de dualité des choses à la frontière qui révèle et dévoile une coexistence. Citons à ce propos Platon dans le *Sophiste* qui affirme, « or, en fait, nous constatons indubitablement que tout ce qui est autre n'est ce qu'il est que par rapport nécessaire à autre chose²⁶⁸ ». C'est ce double jeu, ce jeu du double que métaphorise la frontière pour mieux nous convoquer au rendez-vous d'une limite qui réunit tout autant qu'elle sépare. C'est dans cet acte de délimitation qu'elle trace le paysage de l'utopie afin de mieux en montrer la porosité au réel.

²⁶⁸ Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, trad. E. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 184.

1-1 La limite, la frontière entre fermeture et ouverture

« C'est mon ambivalence : j'accoste désormais des rivages
plus sereins, non sans me retourner vers la haute mer »
Henri Gaudin²⁶⁹

C'est donc ici la limite que nous saisissons comme figure initiale de l'entrée en utopie. Il faut ici présenter l'aspect nécessaire d'une limite, d'une frontière mais aussi et surtout le justifier. Si nous prenons comme frontière concrète le premier cerne d'une ville, cela nous permet de dégager un concept archaïque de l'architecture qui tend à délimiter les contours de la ville afin d'en envisager la possibilité même de la cité. Si la frontière ainsi perçue nous semble purement abstraite ou symbolique, il faut rappeler que son tracé est une nécessité physique et matérielle. C'est de cet acte de délimitation que dépend la naissance réelle de la cité. Sans limites, la cité n'est qu'abstraction, que projet. Projet non encore architectural mais simplement sociétal et éthique. Le contour, la limite, viennent personifier l'espace en lui donnant ses caractéristiques physiques et en affirmant son empreinte au paysage. C'est ainsi qu'Umberto Eco dans l'ouvrage intitulé *De l'arbre au labyrinthe*²⁷⁰, nous rappelle les premières nécessités de tracer la frontière dans les sociétés gréco-latines. Pour lui, seules les frontières assurent la *civitas*, pareillement, la paix ne peut être conclue qu'à condition de frontières claires et établies. Il rappelle en ce sens qu'« en traversant le Rubicon, César est conscient de commettre un sacrilège, et il sait qu'une fois passé le fleuve, il ne pourra plus revenir en arrière : *alea jacta est*. Non seulement l'espace a sa limite propre, mais aussi le temps : il ne peut faire en sorte que ce qui a été n'ait pas été²⁷¹ ». S'il est clair que la frontière marque la stature de la cité en tant que forme mais aussi en tant qu'entité, il est bon de rappeler que cette même frontière véhicule en son cerne une marque temporelle. Ainsi, la frontière recoupe ce que nous avons pu présenter tant au sujet de l'œuvre d'art qu'à propos de l'utopie : elle instaure son propre temps et son propre espace dans le rythme qui la fonde et qu'elle véhicule. D'un désir de cité, de *civitas*, la frontière s'affirme et transporte avec elle les conditions de sa mise au monde. Elle ré-agence l'espace du réel, l'espace existant au profit d'un

²⁶⁹ Henri Gaudin, *Considérations sur l'espace*, Monaco, éditions du Rocher, 2003, p. 243.

²⁷⁰ Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, trad. H. Sauvage, Paris, Librairie générale française, 2011, p. 756.

²⁷¹ *Ibidem*.

lieu inédit et encore inconnu. Il en va de même pour le temps car elle marque un jalon qui articule une nouvelle temporalité convoqué toujours au présent. C'est dans cette omniprésence de la contemporanéité qu'il faut concevoir la frontière en tant que limite qui articule et déploie la temporalité selon son propre rythme. C'est cet agencement du temps qu'il faut saisir dans la stature d'une frontière, « pour penser la limite, il faut pouvoir se situer dans un temps à trois dimensions : le passé, le futur, et le présent qui vient alors se mettre à la limite des deux autres, et qui fait tension entre les deux autres dimensions²⁷² ». Comme le dit Salignon, la frontière s'installe dans une figure de la tension : elle tend et détend simultanément le temps et l'espace selon ses valeurs rythmiques intrinsèques et auto-générées.

En cela, la mise en place d'une frontière – que cette dernière soit propre ou figurée, géographique ou psychologique – apparaît nécessaire pour ériger la cité qui demeurerait en latence. Dans l'ouvrage *De l'Arbre au Labyrinthe*, Umberto Eco convie la pensée d'Achille Varzi qui éclaire notre conception en utilisant un exemple à la fois physique et matériel, celui d'une pomme :

La relation entre une frontière [confine] et l'entité dont c'est la frontière n'est pas claire [...]. Nous ne tombons jamais sur des points, des lignes ou des surfaces en complet isolement. Nous ne pouvons manger toutes les parties tridimensionnelles d'une pomme et ne garder que sa surface, si nous entendons par là non sa peau (qui est une partie solide) mais l'entité parfaitement bidimensionnelle qui circonscrit sa peau par l'extérieur, de même que nous ne pouvons mettre dans un musée la frontière de notre ville, ou encore le point d'intersection entre l'équateur et le méridien de Greenwich. Toutefois, cette relation de dépendance est réciproque : nous ne pouvons pas non plus penser à une pomme sans surface, ou à une ville sans frontières [...]. Certaines entités ne commencent à exister qu'au moment où l'on en trace une frontière²⁷³

Si cet apport scientifique nous éclaire quant à la nécessité d'établir et de comprendre la frontière en tant que limite, elle n'en souligne pas moins l'ambiguïté. Ambiguïté que nous pourrions résumer dans le fait qu'elle est clairement indéfinissable. Sa définition tant physique que littéraire nous échappe de par la multitude de ses aspects. Ne serait-ce que par la dualité qu'elle présente et qui la fonde par essence, par nature. Si la frontière est une figure apparente du double, elle n'en convoque pas moins la

²⁷² Bernard Salignon, *Temps et souffrance: temps, sujet, folie*, op. cit., p. 20.

²⁷³ Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op. cit., p. 685.

multiplicité voire l'illimité. C'est en élargissant ce concept, que nous accédons à la vision de Derrida qui propose le terme de « limitrophie ». Pour nous, parlant d'architecture et d'utopie, le terme semble totalement adéquat car il regroupe de manière idoine la notion de dualité qui interpelle celle de multiplicité. Il s'agit en effet d'entendre la limite mais dans le même temps tout ce qui la frôle, la côtoie. Tout un système de porosités qu'illustre parfaitement le terme de « limitrophie » qualifié par Derrida. La limite ainsi entraperçue dans son aspect insaisissable renoue avec notre recherche de l'utopie. La limite utopique cerne la cité utopique dans un écart insaisissable et indéfinissable. Pour autant, elle existe nécessairement dans un acte poétique tangible. Disons autrement qu'elle donne accès à ce qui n'en a pas vraiment, pragmatiquement.

En ce sens, la frontière – au sens propre comme figuré – inquiète l'architecture dans son acte d'interpellation et de qualification de l'illimité et de l'indéfinissable. C'est ce paradoxe que nous dit Georges Didi-Huberman, « pour présenter l'illimité, il faut le minimum d'une architecture, c'est-à-dire un art des arêtes, des cloisons, des bords²⁷⁴ ». Ce qui nous est rappelé ici est le fait platonicien que nous évoquions plus haut, pas d'illimité sans limites et réciproquement. C'est cela que l'architecture souligne dans la pratique même de sa discipline, elle joue avec l'espace, le façonne, en créant des tensions entre la limite et le sans-limite. Par sa pratique du contour, elle limite un espace ouvert tout autant qu'elle ouvre un nouvel espace. Si nous prenons l'exemple d'un mur comme une limite architecturale, il faut rappeler la vérité suivante : « une face du mur contient, l'autre s'adresse au monde²⁷⁵ ». Forts de cela, et pour poursuivre en oxymore, accentuons le fait qu'une limite est donc aussi forcément un accès. Si ces affirmations se veulent purement architecturales, ajoutons que les arts plastiques prennent aussi ces valeurs en considération afin de questionner le mur architectural dans sa métaphore de limite, de frontière. C'est cette ambition que nous situerons dans l'installation *Personnes*²⁷⁶ de Christian Boltanski réalisée dans le cadre de la Monumenta de 2010 au Grand Palais. L'œuvre a remporté un franc succès grâce à un travail spectaculaire et surprenant où le spectateur est projeté dans un espace horizontal qui contraste avec la monumentalité de l'espace d'exposition. Là où Serra,

²⁷⁴ Georges Didi-Huberman cité par, B. Goetz, P. Madec et C. Younès in, *L'indéfinition de l'architecture: un appel*, Paris, éditions de La Villette, 2009, p. 116.

²⁷⁵ B. Goetz, P. Madec et C. Younès, *L'indéfinition de l'architecture: un appel*, op. cit., p. 42.

²⁷⁶ Christian Boltanski, *Personnes*, 2010, installation *in situ*, matériaux variés, Monumenta, Grand Palais Paris.

en 2008, dressait ses gigantesques plaques minimalistes jouant ainsi avec la hauteur et la monumentalité, Boltanski travaille au sol et abaisse le regard vers une centaine de tas rectangulaires de vêtements jonchant le sol. En ajoutant un éclairage bas de néons froids ainsi que des enchainements de battements de cœur, l'artiste offre une œuvre où le spectateur est pleinement invité à découvrir cette sorte de damier géométrique dispersé. Découverte multisensorielle accrue par une température très fraîche accentuée par la lumière blafarde de l'hiver. L'ambiance est ainsi pesante et dure sous la coupole de cette nef géante entièrement vitrée. Au bout de ce parcours symétrique se dresse un tas géant d'habits en tous genres (un des médiums privilégié de l'artiste, une sorte de signature artistique chez Boltanski) surmonté d'un grappin qui, relié à une grue, prend, remonte puis relâche des tas de vêtements pris au hasard. De cette complexité artistique et plastique, l'œuvre interroge tout autant de sujets que sont le hasard, la mémoire, la mort, la chance, ou encore l'absence. L'œuvre est impressionnante car elle enveloppe le spectateur et l'immerge pleinement et entièrement dans ses multiples propos et questionnements. Cette installation ambitieuse, évoquant la mémoire et certains passages les plus sombres de notre histoire, est une œuvre des plus intéressantes dont nous pourrions parler bien plus longuement. Pour autant, ce qui nous attire ici dans l'œuvre n'est pas réellement le spectacle dressé au spectateur mais plutôt l'accès donné par Boltanski à cette représentation. Car c'est bel et bien à une représentation artistique voire théâtrale que nous invite l'artiste. De son propre aveu, l'espace gigantesque du lieu semble imposer cette théâtralité aux yeux de Boltanski ; ainsi dit-il dans un entretien avec Catherine Grenier :

Réaliser une œuvre dans ce contexte est totalement différent de réaliser une œuvre dans un musée : à cause de la taille du lieu, du public, il y a forcément un côté sensationnel. C'est comme un opéra, dont le bâtiment serait la musique. Il faut que l'œuvre soit comme une grande scénographie. Elle doit vraiment être faite pour ce bâtiment et, comme c'est un spectacle, il ne faut pas chercher à la conserver à la fin de l'exposition, tout doit être détruit ou rendu. On est plus "devant" quelque chose mais "à l'intérieur" de quelque chose, à l'intérieur de l'œuvre ²⁷⁷

²⁷⁷ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, édition du Seuil, 2010, p. 293.

Le spectateur n'est pas envisagé dans une passivité de regardeur mais plutôt dans un acte de visiteur qui sous-entend une entrée dans l'œuvre. Il pénètre dans l'œuvre tout autant qu'il franchit l'enceinte du Grand Palais. Cet acte d'intrusion, Boltanski le pense et le traduit aussi spatialement et plastiquement. Ce dernier dresse frontalement dès l'entrée un immense mur réalisé par l'assemblage régulier de boîtes de biscuits rouillées. Ce mur, métaphore architecturale, représente certains atouts principalement pragmatiques chez Boltanski, « j'ai oublié de dire qu'il y a en entrant un grand mur de boîtes de biscuit, qui a un effet pratique, parce que je ne veux pas que l'installation soit visible tout de suite, et qui a aussi un effet de columbarium²⁷⁸ ». Ce mur érigé en ouverture cache dans un premier temps, pour mieux dévoiler l'œuvre dans un second. Toujours dans cette indéfinition à la fois complexe et paradoxale de la frontière, l'œuvre est à la fois fermée et ouverte par un mur initial qui articule l'espace du Grand Palais, à la fois l'intime et l'extime, le dehors et le dedans. De plus, cette paroi n'est pas infranchissable car le spectateur peut la contourner afin d'accéder à l'espace central de l'installation. Si ce mur revêt une qualité pragmatique première de cacher et ainsi ralentir et accentuer l'effet de surprise, il faut ajouter qu'il vient aussi et surtout interroger la notion architecturale de limite dans l'œuvre d'art. Face à l'aspect sensationnel de l'installation désiré par Boltanski, la journaliste Emmanuelle Lequeux métaphorise ce mur en empruntant un champ lexical essentiellement théâtral, ainsi dit-elle, « tel un rideau de scène, une vaste pile de boîte de biscuits rouillés bloque l'entrée. Il faut la contourner pour découvrir la mise en scène²⁷⁹ ». Si nous entendons clairement la figure d'un rideau de scène, il faut par contre ajouter que pour nous, ce mur de boîte ne bloque en rien l'entrée car il fait dans un premier temps partie intégrante de l'œuvre et que, dans un second temps, il en est justement la porte d'entrée. Une ouverture dissimulée en apparence, qui ouvre l'espace artistique et rejoue l'ouverture architecturale du Grand Palais sur l'œuvre.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 299.

²⁷⁹ Emmanuelle Lequeux in, Catherine Grenier, *Christian Boltanski: Monumenta 2010, Grand palais*, Paris, Beaux-arts, 2010, p. 7.

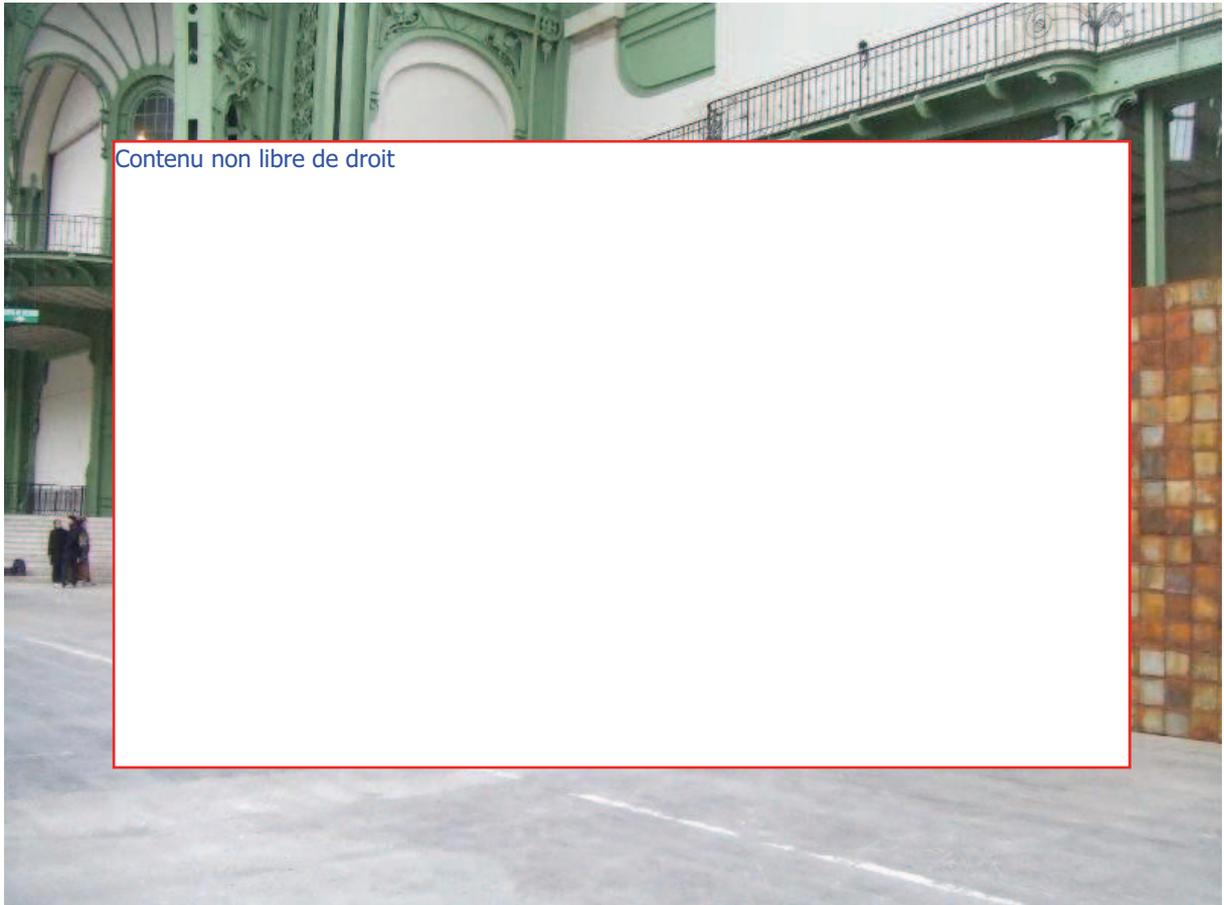


Figure 17 - Christian Boltanski, Personnes, 2010.

Pour le dire autrement et plus simplement, nous entrons deux fois dans l'œuvre, et cette double entrée convoque dans l'installation la frontière et la limite en tant que phénomènes architecturaux et spatiaux. Différemment de Richard Serra mais tout autant, Boltanski rejoue l'espace architectural du Grand Palais en travaillant d'emblée sur la notion de limite spatiale, de limite poïétique. Il questionne ainsi aussi la limite de l'œuvre artistique en travaillant autour de la spatialité de l'œuvre dans une interpénétration du dedans et du dehors. Car c'est aussi cela qu'est le lieu du Grand Palais, un espace fermé qui questionne et interpelle sans cesse, de par son architecture, l'espace extérieur de la ville, en ouverture. Pour Catherine Grenier, commissaire de l'exposition et proche de Boltanski, cette notion est capitale dans le projet de l'artiste, « le fait que ce soit une grande salle des pas perdus, un lieu de passage, ouvert sur la ville, a d'emblée intéressé Christian Boltanski²⁸⁰ ». Si l'œuvre à proprement parler semble éloignée des intérêts et des qualités de l'utopie, c'est dans ce questionnement de la frontière artistique et spatiale qu'elle s'en approche. Dans la mise en scène et la théâtralisation d'un espace, Boltanski réalise un travail plastique où une frontière indéfinissable et franchissable scande l'espace de l'installation même. Dans l'espace en apparence clos et limité du Grand Palais, il redouble l'effet architectural du mur pour accentuer l'accès à un lieu inédit, celui de la Monumenta. C'est dans ce don d'accès à l'espace de la représentation que l'artiste s'affirme dans une approche utopique de l'espace. Un lieu encore inconnu et en rupture, en glissement, face au temps et à l'espace du réel.

Si cette installation de Boltanski nous interpelle, c'est de fait car elle manipule le langage architectural pour en questionner les aspects. A ce propos, l'œuvre éclaire une notion simple présentée par Allen Carlson qui s'interroge au sujet de la figure architecturale. Au sujet de cette dernière, il propose ainsi, « bien que la fonction soit en général accomplie à l'intérieur de l'œuvre, la partie la plus appréciable de sa forme est extérieure²⁸¹ ». Cette vision nous éclaire car c'est bien cela qu'apporte l'œuvre de Boltanski à notre recherche. Si la fonction principale de l'installation réside majoritairement sous le cœur de la nef du Grand Palais, une fois l'entrée passée et franchie, c'est indéniablement ce mur apertural, cette paroi initiale qui en dresse la possibilité même d'existence. Le mur de casiers dressé par Boltanski est la condition

²⁸⁰ Catherine Grenier, *Christian Boltanski: Monumenta 2010, Grand palais, op. cit.*, p. 4.

²⁸¹ Allen Carlson cité par M. Labbé in, *Philosophie de l'architecture: formes, fonctions et significations*, op. cit., p. 162.

première d'accès à l'œuvre. Dans une porosité du dedans et du dehors, le mur de casiers rouillés s'affirme en espace transitoire qui conditionne l'expérience esthétique de l'œuvre. L'artiste souligne l'accès privilégié à l'œuvre dans un acte utopique qui est celui d'un passage transitionnel vers un ailleurs, vers un autre monde encore en latence. Un monde qui attend la rencontre et ainsi la surprise du dévoilement. L'utopie mise ici en œuvre est celle d'un accès spatial vers un espace neuf et inattendu. Le travail plastique déploie ainsi l'espace de manière articulatoire et progressive, il s'agit d'une initiation spatiale mais aussi d'une sorte de mise en abîme de l'espace : espace tout autant artistique qu'architectural. Le mur de Boltanski est tout autant une frontière qu'un espacement, une figure de l'entre-deux qui scande l'espace tout autant qu'elle le construit, le modèle, le façonne de manière inédite.

Avec cette œuvre, si l'espace est intimement questionné et traité par le regard de l'utopie, c'est aussi le cas du temps et de la temporalité. Au jalonnement plastique de l'espace, Boltanski enjoint, comme à son habitude, une intervention prégnante du temps et de la mémoire. Ce mur qui articule l'espace est aussi une sorte de bond temporel. La multiplicité du temps est ici envisagée convoquant tout autant le passé, la mémoire, qu'un avenir proche, en devenir. Ce mur intervient comme la marque, l'empreinte d'un temps passé qui perdure, jusqu'à nous, spectateur. Nous avons vu plus haut que Boltanski voit dans l'élévation de ces casiers réguliers l'image du columbarium, il dresse ainsi un mémorial plastique qui rappelle et interpelle dans un seul et même temps, celui de la contemporanéité qui en est en train de s'écrire en l'œuvre. Dans cet aspect contemporain, l'œuvre se conjugue au présent, un présent qui se réinitialise au contact d'un passé omniprésent symboliquement et plastiquement. Le mur érigé en entrée fait écho au passé, un passé lointain dessiné par les casiers et leur rouille colorée, un passé plus proche que le spectateur amène avec lui devant l'œuvre. En parlant de lui, de son propre passé, Boltanski interpelle le temps mis ici en scène de manière utopique. Il raconte, au sujet de ses casiers métalliques, « j'avais dû trouver quelques boîtes de biscuits à la maison, comme on en a toujours dans les familles, et ça m'avait intéressé. Je suis allé en acheter d'autres avec ma mère dans la banlieue nord, près de Bobigny. On a pris une voiture et on en a ramené cent cinquante²⁸² ». Par l'intégration de ces casiers rouillés à l'œuvre, l'artiste instille quelque chose d'universel dans son œuvre et de fait un aspect discrètement sublime.

²⁸² Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 46.

Ces boîtes « comme on en a toujours dans les familles », rappellent un lieu et un espace communs, universels. La boîte à biscuits, sorte de coffre au trésor nostalgique, nous renvoie à un passé enfoui qui, avec ce mur élevé, nous rappelle au présent. Dans un jeu de correspondances et d'appels spatiaux et temporels, Boltanski dresse une mise en abîme, infinie. Ce mur est lui-même constitué d'une multitude de boîtes cloisonnées, la frontière se rejoue sans cesse, la cloison dans la cloison. En répétant ainsi la frontière qui clôt, le plasticien magnifie l'enfermement pour mieux nous montrer l'ouverture, l'ouverture à l'espace de l'œuvre mais aussi sur son temps intrinsèque. En invitant perpétuellement le passé et le souvenir dans ses œuvres, Boltanski nous déplace dans un face à face au présent, celui de la contemporanéité qu'insuffle l'œuvre. S'il évoque ce temps passé de manière omniprésente, c'est certainement pour mieux nous confronter au présent déployé par l'œuvre qui nous emporte avec elle. Dans le geste de Boltanski, ce pas en arrière est nécessaire pour marquer un départ vers l'avant, vers l'autre chose encore intouchée. Cet acte poétique, l'artiste Sarkis l'a bien saisi, c'est cela qu'il espère de Boltanski à l'annonce du projet pour la Monumenta : « Je souhaite que Christian puisse amener tout l'espace du Grand Palais dans sa petite chambre d'antan ou dans une boîte de biscuits²⁸³ ». C'est justement cette position qu'adopte Boltanski avec la mise en place d'un mur d'entrée minimaliste qui ramasse dans un premier temps tout l'espace monumental du Grand Palais. Si ce mur marque de prime abord un acte de fermeture et de cloisonnement, il dévoile dans un second temps l'entrée, l'ouverture vers un monde inédit qui est celui de l'installation. En répétant l'existence d'un espace architectural réel et brut, et d'un temps, d'une mémoire inscrite au passé, Boltanski ouvre pleinement vers un monde poétique en attente de dévoilement. C'est dans ce passage transitionnel du dévoilement que l'artiste affirme un questionnement plastique et utopique face à l'architecture du lieu. Cette frontière nous rappelle au réel pour mieux nous en écarter. Elle nous enferme au passé pour mieux nous projeter au présent. Enfin, cette frontière nous permet de mieux saisir, dans sa puissance architecturale plastique et symbolique, son aspect dual. Un aspect intrinsèque qui évoque tout autant et dans le même temps ouverture et fermeture.

²⁸³ Sarkis in Catherine Grenier, *Christian Boltanski: Monumenta 2010, Grand palais, op.cit.*, p. 16.

1-1-1 La Cité du Soleil et la Nouvelle Atlantide, deux exemples de la Renaissance où la limite cloisonne et clôture

Si cette entrée au sujet de la frontière utopique nous place dans une certaine position d'ambivalence, il faut tout de même insister sur un aspect indéniable et prégnant dans la vision utopique – surtout en littérature, celui de la fermeture. Si l'installation de Boltanski souligne l'utopie selon une frontière qui articule ouverture et fermeture, il faut tout de même avouer que la plupart des récits qui fondent le corpus historique de l'utopie présentent la frontière comme un espace unique de la fermeture et du cloisonnement. La plupart des récits utopiques dressent de hautes frontières matérielles ou symboliques qui personnifient un acte de fermeture où l'extérieur, l'étranger, est exclu voire rejeté de la cité. Ainsi les cités idéales, en tant que figures projetées de l'utopie se dessinent sous les contours nets et protégés d'une frontière qui s'affirme dans la rupture. C'est principalement le cas des utopies présentées lors de la Renaissance qui, loin de présenter une cité en cours de construction, désignent un espace abouti, parfait et donc extrêmement limité. Limité certes spatialement mais cette frontière géographique inclue aussi une délimitation de la société et de ses valeurs. Valeurs qui, certes envisagées par le prisme de la perfection sous-tendent un défaut majeur, celui de la fixité. Il s'agit en effet, d'une vision tellement idéale que cette dernière rejette toute possibilité de modification, de remise en cause. Cela nous interpelle dans notre recherche qui tente de saisir justement l'aspect à la fois mobile et moteur de l'utopie tel que nous pouvons l'entendre sous les traits de la philosophie, de l'esthétique mais aussi des arts en général qui prétendent à une certaine liberté d'évolution, à une certaine place aussi accordée à l'accident. C'est cela aussi, à la lecture de certains récits fondateurs de la littérature utopique, que Fiorato souligne de manière inquiétante, ainsi dit-il, « composante du conservatisme que postule une société ayant atteint son parfait achèvement, l'isolement utopique a pour corollaires une rigoureuse uniformisation des conduites à l'intérieur, une résistance farouche à l'agression et aux influences étrangères, avec ses conséquences socio-économiques que sont la limitation des échanges des personnes et des biens et un protectionnisme à la limite de l'autarcie²⁸⁴ ». Ce que nous tentons ici d'approcher est le fait paradoxal que dans une société caractérisée par un Humanisme en pleine floraison, des

²⁸⁴ Adelin Charles Fiorato (dir.), *La Cité heureuse*, op.cit., p. 21.

penseurs de l'utopie imaginent leurs sociétés idéales dans un acte de rupture voire de rejet. Une piste de réponse serait de comprendre l'écriture de l'utopie à la Renaissance comme un récit visant à atteindre les limites de l'Humanisme dans une tentative de magnifier les capacités humaines. Les écrivains semblent tellement tendre vers un idéal possible et atteignable qu'ils dessinent un peuple privilégié au-dessus de toute considération terrestre. Ainsi, comme le propose Servier, « le citoyen des utopies fait partie d'un peuple élu ou mystérieusement "éclairé". A aucun moment il n'a le sentiment d'appartenir à l'humanité ni le désir de donner sa cité à l'univers²⁸⁵ ». En effet, l'écrivain utopique de la Renaissance, s'inspirant en ce point bien souvent de Platon, érige une société tellement parfaite à tout point de vue qu'elle ne peut accueillir en son sein qu'une population élevée elle aussi au rang de la perfection. Il est vivement intéressant de voir alors que dans la projection d'un urbanisme parfait, d'une architecture idéale, l'utopiste renaissant peuple sa cité idéale de sujets tout autant élevés et préservés. Les récits semblent ainsi pousser l'utopie à son paroxysme quitte à rejeter sous les traits de frontières aiguës toute possibilité d'extérieur et d'ouverture.

Pour présenter cet aspect en appuyant volontairement sur la notion architecturale de fermeture, nous prendrons comme premier sujet d'observation *La Cité du Soleil*, ouvrage rédigé par le moine dominicain d'origine italienne, Tommaso Campanella en 1602. Sous la forme d'un dialogue, très certainement influencé par la stylistique de Platon et Thomas More, Campanella dévoile sa vision utopique d'une cité idéale où l'architecture de la fermeture prend une place prépondérante. Ainsi, l'un des deux interlocuteurs, un marin génois, narre les contours d'une ville fortifiée offrant nettement sept enceintes différentes. Lisons,

La cité est divisée en sept cercles immenses qui portent le nom des sept planètes. (...) La ville est ainsi bâtie que, si l'on s'emparait du premier cercle, il faudrait redoubler d'efforts pour se rendre maître du second, et encore plus du troisième, et ainsi de suite, car il faudrait la prendre sept fois pour la vaincre. Je pense, quant à moi, qu'on ne pourrait pas même forcer la première enceinte, tant elle est solide, flanquée de terre-pleins munie de toute sorte de défenses, telles que tours, bombardes et fossés²⁸⁶

²⁸⁵ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 364.

²⁸⁶ Tommaso Campanella, *La cité du soleil*, trad. A. Tripet, Genève, éditions Droz, 1972, p. 6.

L'auteur présente et décline sa ville de manière progressive et évolutive. Il s'agit d'en entendre la pluralité des cercles qui l'entourent et la décrivent, composition qui peut faire écho à une organisation dantesque de l'espace. Si ces sept cercles sont des limites solides et impénétrables, ils sont aussi des constituants à part entière de la cité en elle-même. Dans ce cas précis, le mur est tout autant ce qui délimite la cité, la fonde et la protège dans un acte de rejet de l'extérieur. Cet acte de forclusion est vivement marqué par un champ lexical emprunté au langage purement militaire. Dans un premier temps en effet, la frontière murale, dans sa rotondité architecturale n'est qu'une marque défensive et de fait protectrice de l'espace. Par la répétition du motif de la rupture, l'auteur accentue justement cette rupture dans une mise à l'écart, dans un éloignement qui ne métaphorise plus un simple glissement du réel mais une cassure nette et sans retour. Nous proposons une vision de l'utopie comme un écart du réel, un glissement, ce n'est plus effectivement le cas chez Tommaso. La Cité du Soleil est une figure disruptive, déliée du réel et son architecture le souligne et le répète sept fois consécutives. Le mur n'y est plus une frontière symbolique et articulatoire mais un lieu de la déconnexion et du reniement. Cette négation spatiale de l'extérieur est certes une figure du rejet mais aussi une astuce littéraire et narrative pour souligner l'aspect exceptionnel du peuple utopique qui a le privilège immense et inestimable de vivre au sein de cette cité imprenable et infranchissable. C'est en effet un état envié et menacé par les patries extérieures. La seule acceptation du monde extérieur est présente uniquement pour magnifier et accentuer l'aspect enviable de la cité.

Avec ces sept murs qui séparent et divisent radicalement l'espace, l'extérieur n'est associé qu'à des aspects négatifs et sales, « c'est pourquoi toute vente et tout achat se fait aux portes de la ville ; c'est là aussi qu'ils vendent leurs prisonniers de guerre, à moins qu'ils ne les emploient à creuser des fossés ou à faire d'autres travaux fatigants hors de la ville²⁸⁷ ». Nous avons déjà vu plus avant un certain refus de la fortune dans certaines utopies, c'est encore le cas ici. Les transactions commerciales jugées certes nécessaires mais impropres se font à l'extérieur de la cité afin d'en conserver une sorte de virginité. Pour filer la métaphore, cette cité-état est inviolable et toute menace extérieure voire intérieure et rejetée à la périphérie. Le langage carcéral semble aussi inversé et retourné. Si le prisonnier est de coutume sanctionné par l'espace clos, ici, ce dernier est au contraire exclu de l'espace clos et contraint à

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 27.

travailler en-dehors de l'espace fermé et protecteur. Avec ses remparts intouchables, cette cité utopique ne relève pas de l'accueil et de l'acceptation mais plutôt d'un totalitarisme excluant et reniant.

Pour emprunter le vocabulaire de Frank Lloyd Wright, nous pouvons dire que cette société-état grandit « à l'ombre du mur de la tribu ancestrale ». Traitant des instincts primitifs, Wright met en parallèle deux modes archaïques de vie que nous pouvons rapprocher du nomadisme et du sédentarisme. Il met ainsi en miroir deux instincts primaires tout en questionnant leurs préoccupations sociétales, religieuses et bien évidemment architecturales. Lisons ainsi :

Il fut un temps où l'humanité était divisée entre habitants des cavernes et tribus nomades. (...) Le conservateur des temps anciens était l'habitant des cavernes. Avec sa lourde massue, il était probablement plus brutal sinon plus féroce que le nomade avec sa lance.

L'habitant des cavernes est devenu un troglodyte et a commencé à construire des villes. S'établir lui importait. (...)

Son frère plus rapide et plus mobile a conçu une demeure plus adaptable et plus insaisissable, la tente pliable. (...)

L'habitant des cavernes élevait ses petits à l'ombre du mur. La tribu nomade élevait les siens sous les étoiles dans un lieu situé à une distance suffisante pour être protégé de ses ennemis.

Nous pouvons donc penser que l'habitant des cavernes s'est multiplié plus vite que son frère. Mais lorsque ses défenses sont tombées, plus complète a été sa chute, plus terrible a été son gaspillage. Ses murs sont devenus de plus en plus épais à mesure qu'il devenait plus puissant. Lorsqu'il cessa de trouver une caverne, il en fabriqua une. La fortification devint sa marque. A l'origine, les villes étaient des fortifications²⁸⁸

L'habitant de la Cité du Soleil est cet humain emprisonné à l'ombre du mur, mur qui ne cesse de s'accroître pour protéger, écarter et distancier. Si Wright s'inquiète davantage des grandes villes modernes, nous pouvons, par analogie, observer la Cité du Soleil vis-à-vis du rapport qu'elle entretient avec l'extérieur. Un rapport inquiétant et excluant personnifié par cette paroi qui enclave, qui fige, qui immobilise un certain système organisationnel. L'habitant enfermé dans sa cité-modèle s'enfonce dans un système figé et limité, qui n'admet et n'envisage aucune modification si ce n'est l'accroissement de sa protection. Le sédentaire de la Cité du Soleil est exclu d'un monde changeant, mouvant, il réfute la mobilité et l'évolution. Là où le sujet de

²⁸⁸ Frank Lloyd Wright, *La ville évanescence*, op. cit., p. 21-22.

l'extérieur s'adapte et se remodèle, le sujet enfermé s'entête se fige. C'est cette critique que poursuit Wright en décelant cet aspect pessimiste dans sa conception de la grande ville moderne, « ainsi, à l'aide des ressources modernes, un type se développe capable de changer l'environnement pour s'adapter aux désirs et compenser les pertes au détriment du type qui ne cesse de s'enfoncer dans "l'ombre du mur" - la grande ville²⁸⁹ ». De fait, si le mur est ce qui protège la Cité du Soleil, il est aussi en contrepartie ce qui lui fait de l'ombre tant il fige, bloque voire pétrifie la ville.

Le souverain de cette cité est Soleil épaulé par trois assistants : Puissance pour les affaires militaires et la défense, Amour, chargé de la famille, de la médecine, de l'agriculture, de la sexualité et des générations et enfin Sagesse. Ce dernier se préoccupe des arts libéraux et mécaniques mais surtout des sciences, « ce fut Sagesse qui fit orner tous les murs de la cité de peintures qui désignent merveilleusement toutes les sciences dans un ordre admirable. Sur les murs extérieurs du temple et sur les rideaux qu'on baisse pendant que le prêtre parle, pour que sa voie ne se perde pas, on a peint les étoiles, avec leurs vertus et leurs mouvements, exprimés par trois vers²⁹⁰ ». Sur ces sept murs nous pouvons voir et lire les mathématiques, les minéraux, les végétaux, les animaux, la géographie, la mécanique, l'histoire, les grands hommes, ... A l'origine défensifs et militaires, les murs prennent ainsi peu à peu un aspect plus humaniste qui consiste à les envisager comme surfaces pédagogiques²⁹¹. L'éducation et l'apprentissage se font ainsi avec simplicité et aisance, comme un jeu avec l'espace. Campanella met ici en exergue une culture et une éducation pluridisciplinaire qui correspond bien aux attentes de la Renaissance, « nous pensons que celui qui ne connaît qu'une science, ne la possède pas vraiment toute entière et à plus forte raison ignore les autres, et que celui qui n'est apte qu'à une seule science, puisée dans les livres, est un homme incapable²⁹² ». Ils vivent ainsi avec un corps sain dans un esprit sain. Pour autant, si le cloisonnement des sciences est inconcevable et décrié, le cloisonnement spatial dans toute sa radicalité fonde l'architecture essentielle de cette cité érudite.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁹⁰ Tommaso Campanella, *La cité du soleil*, *op. cit.*, p. 8.

²⁹¹ En ce point, nous pensons aussi à *La Ferme des Animaux*, où le mur est le lieu même de l'inscription des règles qui régissent la société des bêtes. Cf. George Orwell, *La ferme des animaux*, Paris, Gallimard, 2007.

²⁹² Tommaso Campanella, *La cité du soleil*, *op. cit.*, p. 14.

Une piste de compréhension de cela est certainement un contexte historique complexe parsemé de guerres violentes et répétées. Nous avons vu que certains utopistes originent leurs récits dans une critique de leur époque contemporaine. Campanella, lui, imagine sa société non pas dans un refus du réel mais plutôt dans une réfutation, dans une exclusion pure de ce dernier. En clôturant aussi radicalement sa cité, il renonce aux turpitudes de son époque en lui tournant le dos, dans un acte de limitation qui nie et exclu. Un deuxième axe de réflexion plus intime est le fait de savoir qu'à la rédaction de l'ouvrage, ce moine dominicain est enfermé en prison pour cause d'hérésie. Nous pouvons certainement entrevoir dans cette rédaction un acte cathartique visant à outrepasser cette situation d'enfermement. Enfin, un fait nous intéresse, de manière assez paradoxale, le texte demeure inachevé et se conclut sur une fuite du narrateur, sorte de pirouette littéraire, de *non finito*. Il est remarquable de noter que l'instigateur d'une cité si fermée, si cloisonnée, montre tant de difficultés à clôturer son récit afin de lui donner une forme définitive et propre. Si l'architecture de l'espace utopique est chez Campanella très compartimentée, l'architecture de son récit est quant à elle une ouverture utopique, une sorte de fuite en avant qui interpelle l'ailleurs encore insondé. Le lecteur, en fin de récit demeure dans une certaine attente, presque une forme de suspense qui fait que l'utopie se poursuit au-delà du point final.

Comme chez Campanella où la frontière semble, de prime abord, une figure d'herméticité, nous retrouvons cette impression dans *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon. Ici, la frontière n'est pas dessinée selon un mur mais, étant donné qu'il s'agit d'une île, par les contours naturels qui la façonnent. Cet espace inédit ne s'envisage que selon un voyage en bateau et conditionne une arrivée par les eaux. Ce que présente Bacon dans un premier temps est un instant où l'accès à l'île est purement refusé par les habitants qui défendent leur patrie. Le voyageur est acculé aux portes de l'île, il est contraint à demeurer en mer, l'accès terrestre qui fonde la frontière de l'île lui est refusé. Il ne s'agit pas ici de franchir un mur ou une porte mais d'accéder à un changement de support naturel qui fonde la frontière. Il s'agit d'une frontière naturelle tout autant que symbolique. L'articulation terre-mer marque la limite qui délimite la cité (la terre) et son extérieur (la mer). Quand le narrateur tente d'accoster avec son équipage, voilà ce que l'on lui répond : « Que nul d'entre vous ne débarque. Préparez-vous à quitter cette côte dans les seize jours, à moins qu'il ne vous soit

accordé un délai supplémentaire. Entre-temps, si vous voulez de l'eau douce, des vivres ou de l'aide pour vos malades, ou si votre bateau a besoin de réparations, écrivez ce qu'il vous faut, et vous obtiendrez tout ce que la miséricorde commande²⁹³ ». L'accès à l'île est strictement prohibé dans un premier temps mais, pour autant, le peuple de l'île ne nie pas l'existence de l'extérieur. Contrairement à la vision de Campanella, Bacon dessine une frontière naturelle qui protège mais n'exclut pas l'extériorité et laisse ainsi une porte ouverte vers l'autre. Un dialogue s'instaure par le biais de billets écrits, sortes de navettes qui traversent symboliquement et matériellement la frontière érigée en limite à ne pas franchir. Ce qui à la base apparaît comme une frontière fermée et infranchissable s'ouvre peu à peu dans un échange symbolisé par le mouvement et le langage. La frontière chez Bacon, différemment de Campanella, offre peu à peu une certaine porosité. Ajoutons que c'est cette porosité, ce dialogue entre le dedans et le dehors, qui fonde la possibilité même du récit. La faille dans la limite inaugure l'acte poétique.

Après quelques discussions, le narrateur est enfin invité à pénétrer dans l'île par la population locale. La frontière s'ouvre et initie un geste d'accueil, de réception. Dans ce geste d'invitation, le lecteur en apprend un peu plus sur le mode de fonctionnement de cette cité et donc sur le motif utopique même de cette île. Lisons alors, « nous autres, habitants de Bensalem (car c'est ainsi qu'ils nomment le pays en leur langue), avons ceci de particulier que, grâce à notre isolement, au secret que nos lois enjoignent à nos navigateurs, grâce également au fait que nous laissons entrer peu d'étrangers, il se trouve que nous qui connaissons bien la plus grande partie du monde habité, nous sommes, nous, complètement inconnus²⁹⁴ ». Si la frontière n'est pas ici étanche, elle permet quelques échanges mais ces derniers sont très limités et semblent même fonctionner à sens unique. Les informations et les flux extérieurs parviennent peu à peu dans l'île tandis que rien ne sort, du moins quasiment rien. Il s'agit d'une frontière à sens unique. La vision utopique de la limite chez Bacon, est une frontière qui reçoit avec parcimonie mais qui ne donne quasiment rien en échange. La cité est ainsi protégée, elle peut obtenir certaines informations, certains apports, mais elle ne donne rien en contrepartie. Elle accueille, accepte, propose un modèle

²⁹³ Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, op. cit., p. 84.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 92.

inédit d'organisation, impose ses règles et laisse tout de même un accès vers l'extérieur.

Une fois entré sur l'île, le départ est libre et laissé à l'appréciation de chacun, il ne s'agit pas d'un espace qui emprisonne géographiquement ou politiquement. La frontière nous apparaît alors plutôt symbolique car si chacun peut repartir comme il le veut, l'organisation utopique de la cité fait que cela n'arrive jamais. La frontière, naturelle, n'est qu'une image de la séparation car si elle protège certes l'île, elle n'emprisonne nullement l'habitant. Ainsi les autochtones affirment, « nous n'avons pas souvenir d'un seul bateau qui soit reparti vers sa patrie²⁹⁵ ». L'utopie fait son travail idéologique et fonctionne à merveille, elle laisse la liberté et le libre arbitre à quiconque de franchir la frontière vers l'extérieur. En ce point, Bensalem est une société ouverte, la limite n'a aucun intérêt dans ce sens. Il s'agit bel et bien d'un système articulatoire mais ce dernier nous semble bien particulier car il ne fonctionne que dans un sens. La frontière effectue un glissement du réel mais ce dernier se fait tout en douceur, de manière lénifiante presque. Dès lors le narrateur affirme, « auprès d'eux nous trouvâmes une telle humanité, une telle franchise et un tel désir d'accueillir, si l'on peut dire, les étrangers en leur sein, que nous en oubliâmes tout ce qui nous était cher dans nos patries²⁹⁶ ». La frontière vient ici créer un espace de transition irréversible, le retour en arrière est possible mais cela serait pure folie. Pour autant la possibilité est existante. Il y a un travail temporel et symbolique au niveau de la frontière qui marque le lieu du passage, de la transition symbolique. La frontière utopique dans ses tentatives d'enfermement pur et brut nous questionne énormément au sujet d'un certain totalitarisme qui de fait, nous rapprocherait plutôt de la dystopie. En effet, il n'est pas, à première vue, évident de saisir la place de l'extériorité dans certes récits utopiques. C'est le cas chez Platon, mais aussi et surtout avec Campanella. Cet aspect critiquable mais indéniable, nous le lisons aussi chez Bacon même si cela est plus discutable. C'est ce questionnement que Stébé, en prenant un certain recul et un regard global, se pose de manière assez critique. Il conclut alors que, « par exemple, aucune pensée philosophique significative interrogeant l'altérité n'est née des multiples utopies²⁹⁷ ». Si ce questionnement est effectif et capital, nous marquons un désaccord majeur dans sa conclusion. Si certaines utopies dressent des frontières

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 104.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 136

²⁹⁷ Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, op. cit., p. 30.

opaques et infranchissables, si l'extériorité est purement rejetée en dehors et niée, nous pouvons totalement douter que cela réponde à une absence totale de considération de l'altérité. Bien au contraire, si le traitement de l'altérité est parfois si excessif et violent, nous pouvons y voir une difficulté majeure, une aporie à répondre à des considérations politiques et historiques. Cette aporie n'est pas la marque d'un désintérêt mais bien plutôt un questionnement ouvert, une piste de réflexion qui engage justement une réflexion philosophique sur l'altérité. Nous pourrions même aller plus loin en affirmant que l'approche utopique est un des sujets majeurs dans le questionnement de l'altérité. Tous les modèles utopiques questionnent ce sujet à des plans différents. Sont ainsi envisagés le dedans et le dehors, l'intime et le privé, la vie en communauté, le respect des autres, l'égalité, la tolérance, ... tout autant de sujets qui fondent un débat conséquent et philosophique sur l'altérité.

Même dans un acte flagrant de refus et de fermeture, la frontière vue par le prisme de l'utopie questionne l'extérieur et la place de l'altérité. Même emporté par le récit magique et mouvant de l'utopie, cette préoccupation demeure prégnante justement par l'affirmation d'une frontière qui soulève la réflexion. Si la figure textuelle peut parfois présenter une fermeture pure, la limite en utopie marque une ouverture intrinsèque voire essentielle vers l'expérience philosophique et esthétique. Il s'agit alors de saisir cette limite, cet écart, en tant que révélateur comme le propose Marin, « cet écart est un espace neutre, lieu de la limite, frontière entre la réalité (le monde dans son articulation spatiotemporelle, géographique et historique) et l'utopie, qui révèle le travail de neutralisation de la pratique utopique²⁹⁸ ». Au-delà d'un acte perméable et stérile, il faut élever la vision afin d'entrevoir dans la frontière utopique un espace transitionnel, de l'entre-deux qui ambitionne une articulation naturelle entre ouverture et fermeture. Une articulation nécessaire car l'un ne tient que par l'autre et réciproquement. C'est dans cette figure de l'écart qu'il faut saisir la métaphore de l'essence utopique, du récit utopique, « car l'Utopie est d'abord un texte, un récit encadrant une description à laquelle il donne ses conditions de possibilité, texte qui marque un écart, une différence active à l'intérieur de la réalité historique et géographique, : entre Angleterre et Amérique, Ancien et Nouveau Monde, misères et bonheurs, entre l'analyse politique et le journal de voyage, entre histoire et géographie, un entre-deux, un espace sans lieu, sans les déterminations géo-historiques qui font

²⁹⁸ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 300.

qu'un lieu est la trace d'une histoire, qu'une histoire est d'abord une cicatrice laissée à la surface de la terre, une inscription à reprendre dans un récit²⁹⁹ ». Cet espace binaire et dual de l'utopie, c'est évidemment dans l'appréciation de la limite que nous pouvons au mieux l'approcher. Il s'agit alors d'en entendre les capacités d'ouverture et d'engendrement tout autant que ses aspects limitatifs.

1-1-2 L'ouverture poïétique d'un monde conjuguée au présent

*« Ouverture et fermeture pourtant opposées en un conflit
essentiel ne sont, cependant, jamais séparables »
Kafka³⁰⁰*

Si nous nous focalisons à présent sur la frontière utopique ce n'est plus pour en décrire les cloisons qui limitent l'espace architectural mais pour entendre plus en profondeur les valeurs d'ouvertures qui favorisent une recherche plus large et plus étendue. Nous tenterons ainsi de voir dans la limite utopique non pas ce qu'elle renferme mais plutôt ce qu'elle crée, ce qu'elle déploie. La limite ne doit plus être saisie en tant que pur cloisonnement mais en sa capacité d'engendrement et de questionnement esthétique et sociétal. Comme dans le *Menon* de Platon, il faut saisir le fait que la limite n'est pas pure cloison mais un phénomène qui engendre, qui crée et fait que l'ensemble tient et se tient. En cela aussi, nous nous approchons d'une définition de la limite utopique qui fait intervenir la notion grecque de *poros*. Non pas un tracé de fermeture mais un cheminement, un passage qui articule, un passage dont le but concerne le franchissement. C'est cette notion fondatrice que reprend Martin Heidegger, « la Limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être³⁰¹ ». Il s'agit en effet non pas d'une fin mais d'un acte initiateur, créateur et poïétique. Nous l'avons déjà souligné, la limite est avant toute chose le commencement, la fondation

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 84.

³⁰⁰ Franz Kafka, *La métamorphose*, trad. C. David, Paris, Gallimard, 2015, p. 79.

³⁰¹ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 183.

initiale de la cité. En lui donnant certains contours, la limite modèle l'espace duquel s'engendre la cité. Cette notion de limite poreuse et ambivalente est accentuée au regard de l'utopie car il s'agit bien d'un espace naissant, inédit et projeté. La limite en utopie prend toute sa valeur symbolique car nous savons qu'elle limite l'illimitable, l'insaisissable. Il s'agit d'une limite qui articule l'espace du réel au profit de l'auto engendrement d'un espace neuf et non localisable. Pour autant, la limite utopique vient en fonder les aspects et donc lui donne sa possibilité d'existence dans un acte de glissement, d'écart. Comme l'utopie est une figure de la création, ses limites affirment la notion poïétique qu'elle contient et qui outrepassse le réel dans un geste créatif qui s'apparente à la maïeutique. La limite s'infiltrant dans une béance du réel donne naissance à la possibilité d'un espace nouveau déployé et articulé par l'existence de cette limite même. Ainsi, nous confirmons avec Salignon que, « l'articulation unissant ce qui s'ajuste, prend appui sur le vide de l'interstice³⁰² ». En effet, de par son caractère poreux, au sens du *poros* grec, la limite utopique instaure et s'affirme dans un écart poïétique, un écart face au réel duquel elle marque un glissement. De ce glissement qui déplace et reconsidère l'espace, la frontière acquiert son double sens. Espace de l'entre-deux, elle est ouverture tout autant que fermeture, elle nous rappelle qu' « au sein de la nature un trait de différence engendre ontologiquement un écart. C'est ce trait qui délimite le cerne de la cité, en une ouverture et un clôturage de l'espace³⁰³ ». Cet écart peut revêtir différentes formes, divers aspects, principalement esthétiques et architecturaux, ce qui nous permet d'interroger l'art comme support métaphorique et essentiel dans la monstration de l'aspect dual de la limite.

En juillet 2005, l'artiste anglo-saxon Banksy se rend en Palestine afin de célébrer l'avis rendu par la Cour internationale de justice de La Haye visant à condamner le mur érigé en guise de barrière séparant Israël de la Palestine. Ainsi, l'artiste engagé réalise neuf fresques afin de critiquer vivement ce mur de Gaza, sur lequel il intervient directement, dans un climat militaire extrêmement tendu. Son geste artistique réalisé du côté palestinien de la frontière présente alors un travail éminemment *in situ* empreint de poésie et de libertarisme. Face à la violence et à la récurrence du conflit et des tensions, l'artiste opte pour un travail qui dénonce de

³⁰² Bernard Salignon, *Parménide, op. cit.*, p. 145.

³⁰³ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne, op. cit.*, p. 20.

manière apparemment délicate et subtile, comme pour mieux en souligner l'horreur. Parmi ces graffiti, nous retiendrons tout particulièrement trois occurrences qui interpellent tout particulièrement notre attention au regard de la limite utopique. Avec deux fresques intitulées *Window on the West Bank*³⁰⁴ et une troisième *Unwelcome Intervention*³⁰⁵, l'artiste britannique questionne expressément les aspects ambivalents du mur dans une pratique affirmée du trompe l'œil.

Avec *Unwelcome Intervention*, l'artiste réalise un travail de cadrage en présentant une forme qui semble se détacher du mur. Ce dernier a comme été fracassé, fissuré, laissant ainsi apparaître ce qui se passe derrière le mur. Or, en trompe-l'œil, ce que Banksy imagine et dessine n'est bien évidemment pas la réalité mais une plage paradisiaque réalisée de manière hyperréaliste. Ce paysage à peine dévoilé dans l'échancrure du mur se caractérise par une plage de sable fin flanquée de palmiers immenses, le tout surmonté d'un ciel azur sans nuage aucun. Le stéréotype de la plage idyllique est accentué par la présence, en dessous du trou supposé, de deux enfants jouant. Deux figures d'enfants, réalisées au pochoir, munies de pelle et de seau, qui nous regardent frontalement. Un regard troublant qui invite le spectateur à entrer dans la fresque et ainsi à épier, comme à travers le mur, ce qui se trame derrière le mur, dans cette béance qui apparaît. La réalisation plastique, comme c'est souvent le cas avec Banksy, est extrêmement simple mais aussi extrêmement efficace. Nous sommes directement pris au jeu de ces deux personnages enfantins qui nous invitent à assister, nous attirent vers cette sorte de fenêtre fictionnelle. Dans cette position du voyeur, le spectateur est invité à se questionner, à réfléchir et de fait, intellectualiser ce décor stéréotypé, répété, celui de la carte postale de vacances idéales au bord d'une mer exotique et chaude. Ce travail de réflexion n'est possible que par le jeu plastique qui prend le mur en tant que limite comme support de l'œuvre. La machinerie ne fonctionne que par la réalisation murale qui fait que l'espace s'impose naturellement. Ce que fait réellement Banksy n'est au final qu'un jeu d'espace que seule la présence du mur permet. Il travaille alors l'aspect dual du mur qui nous intéresse depuis quelques pages. Cela est d'autant plus important qu'il travaille cette complexité à différentes échelles.

³⁰⁴ Banksy, *Window on the West Bank*, 2005, fresque *in situ*, peinture aérosol, dimensions inconnues, Palestine

³⁰⁵ Banksy, *Unwelcome Intervention*, 2005, fresque *in situ*, peinture aérosol, dimensions inconnues, Palestine.

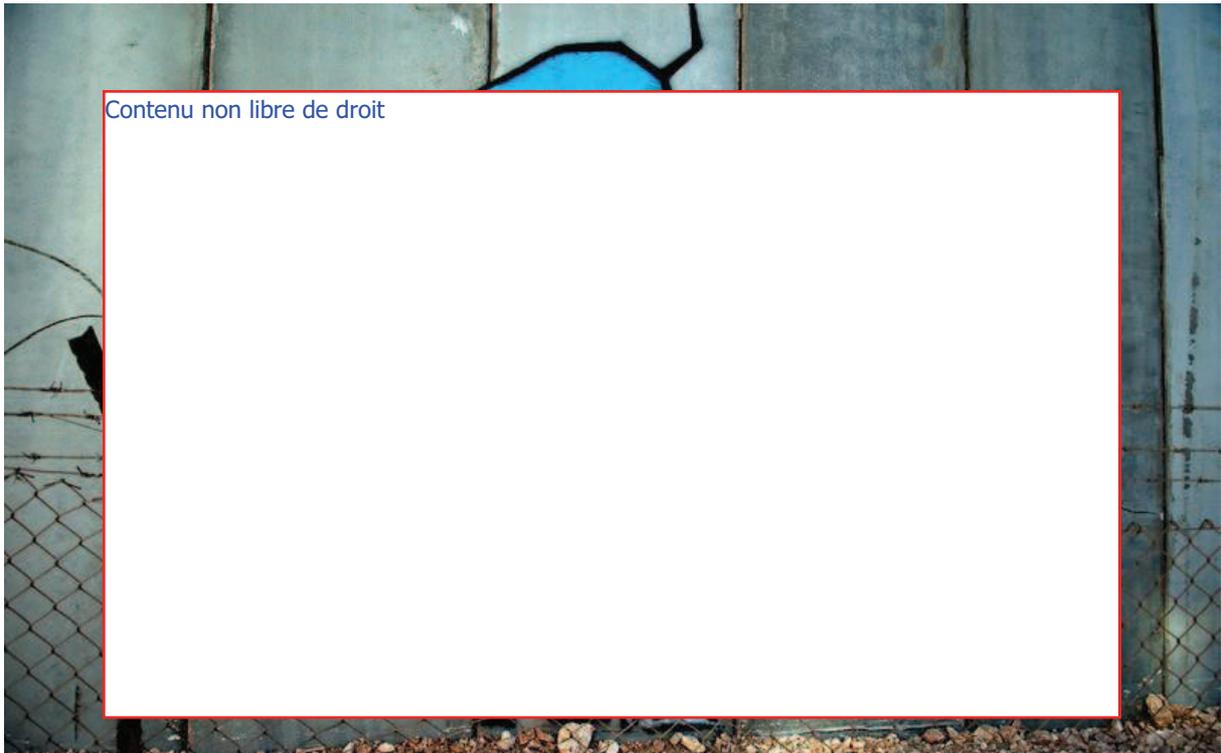


Figure 18 - Banksy, Unwelcome Intervention, 2005.

Cette œuvre interroge ainsi le mur en tant que frontière fermée et ouverte. Dans sa capacité à cloisonner de manière hermétique tout en laissant la possibilité d'une ouverture. Rappelons que ce mur de Gaza est au départ conçu comme une barrière dont l'objectif unique et principal est de séparer et d'exclure, cela peu importe du côté où l'on se situe. En simulant ne serait-ce que la possibilité d'une ouverture, c'est bien dans un glissement du réel que s'affirme Banksy. Il se présente dans cette brèche de la paroi qui s'origine dans le réel pour s'en détacher petit à petit dans un phénomène d'écart. Banksy nous montre aussi, de manière accentuée par le truchement du trompe-l'œil, la capacité à la fois unique et majeure de l'art à marquer ce décalage du réel qui le fonde. Dans un jeu d'espace permis par le mur, sur le mur, l'artiste réalise un travail, presque une mise en abîme, qui nous montre l'aspect primordial de l'art qui peut se détacher du réel pour mieux s'affirmer et donc se montrer. Ainsi, le mur permet d'inscrire la dualité de sa limite qui ferme tout autant qu'elle ouvre. Par le motif de la plage paradisiaque qui apparaît en arrière-plan, c'est bien l'utopie qui est convoquée. Utopie qui ne questionne pas ici le rêve ou l'idéal direct mais, dans un premier temps qui s'exalte dans une critique. C'est bien à une dénonciation et à une inquiétude que nous confronte ici la projection d'un espace utopique. Dans l'écart paradoxal que nous présente l'artiste, dans ce glissement ambiguë, ce qui se passe visuellement et esthétiquement est une articulation qui conjugue l'ouvert et le fermé. Ouverture et fermeture au sens plastique mais aussi chez Banksy au sens politique et engagé. Avec ce travail *in situ*, le lieu relève d'une rencontre qui dépasse le symbole de la frontière. La limite est ici envisagée et entrevue dans ses aspects les plus extrêmes, le geste plastique, poétique, politique et utopique n'en est que plus impressionnant.

Deux autres fresques de Banksy en Palestine attirent notre intérêt car, avec *Window on the West Bank*, il accentue son travail sur l'espace de la limite en intégrant un jeu de rideaux. Tout comme Boltanski avec les casiers rouillés du Grand Palais, Banksy théâtralise l'espace mural pour mieux nous montrer la mise en scène de l'œuvre d'art. Œuvre d'art qui questionne l'espace du mur en tant que frontière utopique qui articule l'espace du réel et celui de la création. Dans la première fresque, nous voyons, dessinés au premier plan de façon très simple, deux fauteuils avec au milieu un guéridon sur lequel trône un vase contenant une fleur. A l'arrière-plan de cette scène apparaît une fenêtre flanquée de rideaux ouverts qui laissent apparaître, toujours de manière hyperréaliste un paysage paradisiaque de montagne entourant

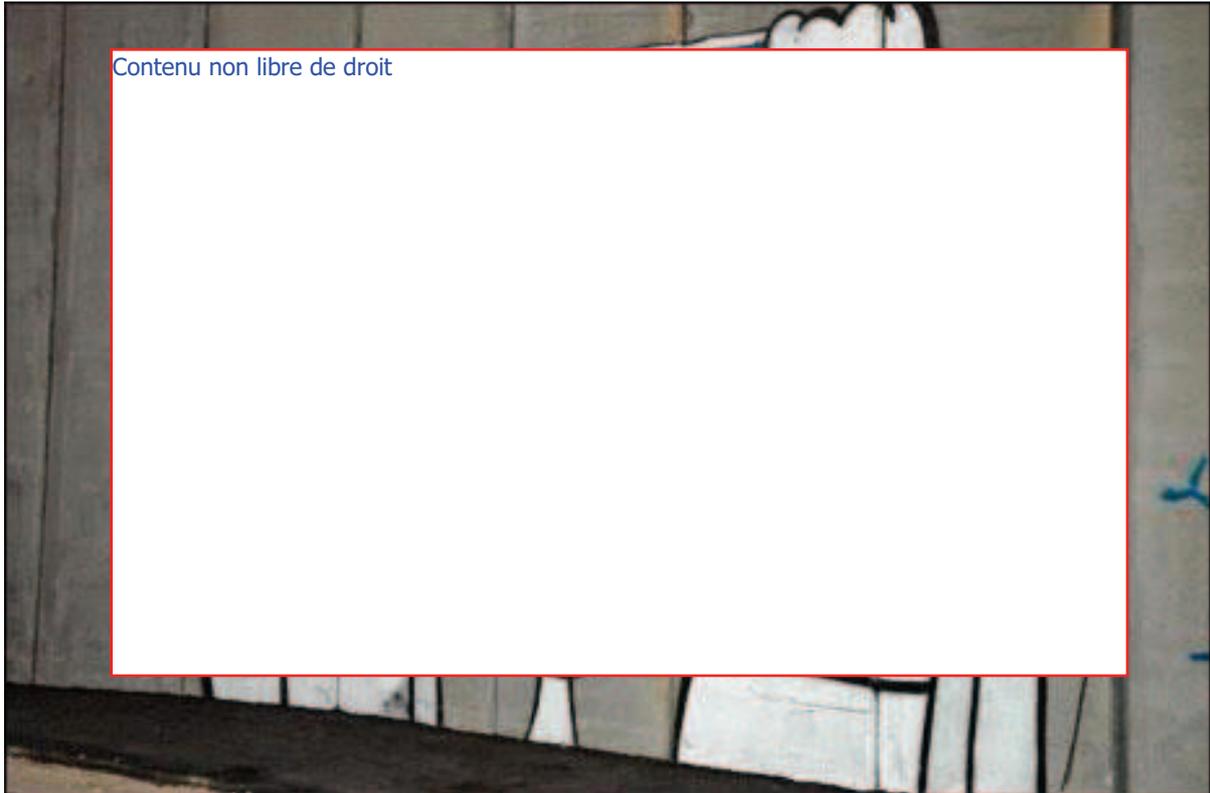


Figure 19 - Banksy, Window on the West Bank, 2005.

un lac arboré. Reprenant les codes d'un intérieur confortable et accueillant, le graffeur présente une vision utopique de l'extérieur, de ce qui se passe – du moins en apparence – derrière le mur. Avec ce trompe-l'œil, il s'écarte du réel par des moyens plastiques, nous en éloigne pour, dans un second temps réflexif, nous confronter de manière critique à cette réalité quittée. Questionnant l'intérieur et l'extérieur par un travail plastique sur le mur, Banksy émet une œuvre aux tonalités utopiques qui nous éloigne un temps de la réalité pour nous y ramener de manière plus inquiétante, plus virulente. Dans cette mise en scène théâtralisée par un décor intérieur accueillant et un rideau qui ouvre sur un dehors supposé, l'artiste nous invite à questionner le mur dans sa qualité essentielle de paroi qui cloisonne. Si le décor utopique et rassurant, le trompe-l'œil, nous voile un temps la réalité du mur dans tout ce qu'il possède en ce lieu d'inquiétant, c'est justement pour mieux nous amener à nous questionner ensuite sur l'omniprésence de ce mur. Ainsi, cette fresque confirme ce que nous présentions plus haut, c'est-à-dire que le mur ne peut être entendu que comme une entité qui cloisonne de manière figée. Le mur, même ici présenté dans son aspect de cloisonnement le plus extrême et le plus brutal, parvient, grâce au geste plastique et utopique de Banksy, à dévoiler son aspect poïétique d'ouverture et de considération intrinsèque de l'autre, de son extériorité.

L'autre fresque du même nom joue elle aussi avec cette mise en scène du rideau. Elle présente en effet, un rideau en train d'être tiré, rabattu par un homme au costume militaire. Derrière ce rideau tendu, nous découvrons, une fois encore, une plage idyllique qui interpelle le dehors dans son altérité. Si ce travail est plus explicite que les deux autres fresques, il en rejoue les mêmes codes et les mêmes mises en scène. Le mur dans son aspect architectural, dans sa structure dressée en travers, montre qu'il se tient et s'instaure dans un lieu de l'écart, de l'entre-deux. Lieu que l'architecture et l'utopie permettent de mieux saisir, de mieux côtoyer. Banksy, artiste prolifique et pionnier d'une certaine forme novatrice de Street Art, questionne et interpelle l'aspect universel et historique de la fresque. En créant des brèches et des béances ouvertes dans les murs, il s'inscrit dans un acte de monstration de ce qu'est l'art dans son affirmation poïétique. Avec ces fresques, Banksy remet à l'ordre du jour, sous le questionnement de l'espace et de l'utopie, une pratique artistique archaïque qui consiste à utiliser les murs environnants comme autant de supports artistiques et philosophiques. Depuis les grottes primitives en passant par les parois des cités

antiques grecques, jusqu'aux muralistes mexicains, cette volonté de travailler plastiquement, politiquement et poétiquement sur les murs sous-tend une appréciation particulière et une attention tout particulière accordée aux murs en tant que figures de la limite. En Palestine, ce qu'ajoute Banksy avec ces fresques, c'est une tentative de saisir la contemporanéité. Une tentative de s'inscrire dans un instant présent qui questionne au présent tout en convoquant conjointement passé et futur, mémoire, rancunes et avenir. Avec la deuxième version de *Window on the West Bank*, c'est cela qu'il nous montre le mieux : son inscription à la contemporanéité. Il se dresse dans cet espace mural de l'entre-deux, de l'écart, dans une instantanéité conjuguée au présent. L'œuvre se tient ainsi dans une actualité métaphorisée en une limite qui articule dedans et dehors, ouverture et fermeture, plein et vide, espace privé et altérité.

Avec ce travail plastique de la limite, de la frontière, Banksy s'installe au beau milieu d'un écart qui, en conciliant et en dépliant les paradoxes, se tient, avec solidité et persistance, au présent. C'est ainsi que si nous nous intéressons à la limite, c'est justement aussi dans cette capacité contemporaine et universelle qu'elle possède à se tenir, debout dans son actualité. Car la limite se conjugue au présent bien qu'elle convoque et évoque la multiplicité du temps ainsi que son aspect protéiforme. Ainsi, la limite nous intéresse au sens d'Heidegger que nous lisons, « *inter-esse* veut dire : être entre et parmi les choses, se tenir au milieu d'une chose et y rester sans faiblir³⁰⁶ ». Le terme d'intérêt renvoi de fait à la constitution de la limite qui se tient dans un espace entre, dans un espace charnière. A cela s'ajoute la constance et la solidité de la stature qui fait que la limite tient et se tient dans l'équilibre harmonieux qui concilie les tensions et les opposées. Au sein de la limite, en son seuil, se trame la notion précédemment approchée au sujet de la naissance utopique, il s'agit encore de qualifier cet aspect par la notion de *durchstehen*. La limite est ce qui tient, endure, supporte, mais puise en cela la puissance et la force de se tenir, de perdurer et donc, de franchir, de traverser. C'est dans cette stature, tout principalement dans l'affirmation de cette stature, que la frontière s'affirme au temps présent sans cesse renouvelé, la limite advient nécessairement à l'instant présent. L'utopie, qualifiée et embrassée par la limite qui la décrit, ne peut être envisagée dans un futur en attente mais plutôt dans un présent sans cesse remodelé dans la contemporanéité. L'utopie n'est pour autant

³⁰⁶ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 154.

pas un modèle figée d'une vision du présent mais bien un présent constamment questionné et revalorisé. Thierry Paquot écrit une très belle formule à ce sujet, « l'utopie n'est pas un futur abstrait, mais un présent. Ce présent est imparfait et jamais simple, tant pis pour la concordance des temps³⁰⁷ ». Il faut s'éloigner ici des visions courantes et établies qui veulent décrire l'utopie comme une projection au futur qui envisagerait de manière conditionnelle, probable. Si l'utopie interpelle un ailleurs inconnu voire insaisissable, cet acte qui tend vers, qui tend à, est indéniablement un travail du présent. Si la société, parfois à juste titre, conjugue l'utopie en tant qu'ailleurs encore inconnu et vierge dans un futur projetée, il faut comprendre que le lieu même du questionnement utopique, son conditionnement advient dans une contemporanéité qui s'écarte du temps chronologique. C'est cette remise en place de la concordance des temps à laquelle nous invite Wright en affirmant qu' « il est donc temps non pas de rêver de l'avenir mais de se rendre compte que l'avenir est ici et maintenant. Il est temps d'aller travailler avec lui, et non plus d'essayer stupidement de se dresser contre lui dans un retranchement de la onzième heure³⁰⁸ ». L'utopie se conjugue et se conçoit dans le présent de la contemporanéité et la limite est le lieu métaphorique voire allégorique qui affirme cette appartenance dans l'espace d'un écart au réel, d'un glissement poïétique.

Dans ce glissement du réel conjugué au présent de la contemporanéité, l'utopie s'engendre et la figure de la limite qui décrit et dessine ouvre un espace inédit qui est celui de la conciliation, de la liaison. Bernard Salignon nous dit, et cela est extrêmement palpable au regard de la limite, qu' « il y a toujours et en chaque lieu, une présence réelle du dehors qui indique que nul espace ne peut se prendre lui-même comme objet et qu'il n'existe qu'à partir de cette dialectique d'un dedans et des dehors³⁰⁹ ». Nous ne pouvons plus qualifier la limite utopique et architecturale comme une frontière qui enferme et exclut l'extérieur. Cette limite est ouverture et cette ouverture s'affirme et s'accomplit dans ce jeu de dialectique qui articule l'espace et le temps. Dans cette ouverture, la limite personnifie et métaphorise l'entre-deux. Entre-deux qui est, selon Gaudin, « ce à partir de quoi le monde s'ouvre à la compréhension.

³⁰⁷ Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2007, p. 85.

³⁰⁸ Frank Lloyd Wright, *La ville évanescence*, op.cit., p. 166.

³⁰⁹ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 37.

Il est vecteur de sens parce qu'il refuse la différence absolue, la différence qui exclurait le semblable³¹⁰ ». Une réflexion basée sur le motif de la limite en utopie n'est donc pas une entité close et figée, mais un système articuloire qui ouvre aux questionnements et aux négociations. Elle est une véritable philosophie de soi et de l'altérité. Elle questionne tout autant l'utopie que ce qui la cerne, l'entoure et la côtoie. Elle offre ainsi, non pas une vision monofocale et univoque, mais une inquiétude multilatérale, pluridisciplinaire.

La limite présente ainsi une figure de liaison qui harmonise toute dialectique afin de comprendre l'aspect nécessaire et poétique d'une articulation qui articule et donc crée. Si la limite fait essentiellement et foncièrement intervenir les valeurs du dedans et du dehors, ce n'est pas pour dresser un mur qui les sépare mais plutôt pour tenter d'en entrevoir les puissances communes et conjuguées. C'est cela que propose Salignon au profit d'un meilleur entendement certes de la limite mais aussi du sujet humain, sujet lui aussi limité et délimité, « au lieu d'opposer intime et commun, privé et public, peut-être devons-nous, seulement essayer de les penser comme une seule modalité pulsionnelle au sens freudien, et voir que tout être ne se constitue qu'autour de cette dialectique³¹¹ ». La limite, nous pourrions dire, apparaît au sein d'un jeu de séduction, d'imbrication, où les apparences opposées se rencontrent, se côtoient et s'exaltent réciproquement dans un même temps. Nous parlons alors d'un espace purement créatif, qui ouvre vers l'inédit. Pour cela, il faut rejeter toute approche manichéiste qui présenterait une vision tranchante et donc fermée et stérile. C'est ce refus que profile Gaudin :

Et là où les espaces spéculaires du dualisme visent une opposition mortifère sur une ligne de démarcation tranchante, la physique de la séduction annule l'effet de miroir où les images en abîme s'éreintaient. Les espaces de l'intériorité et de l'extériorité s'irriguent alors les uns les autres et, soumis au désir, se pénètrent, s'étirent, se résolvent, se segmentent, font des nœuds, éclatent en constellations, ajoutent à toute image son image en creux, se retournent en doigt de gants, fabriquent des rubans de Moebius, essentiellement brisent leurs frontières et font protrusion³¹²

³¹⁰ Henri Gaudin, *Considérations sur l'espace*, op. cit., p. 181.

³¹¹ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 30.

³¹² Henri Gaudin, *Considérations sur l'espace*, op. cit., p. 185.

Le dualisme n'est pas renvoyé dans un face à face hermétique et inextricable mais dans une compréhension et une approche conciliante. C'est ainsi qu'au sujet de l'utopie, il ne faut pas délier dedans et dehors dans un geste d'opposition ou d'affrontement mais philosophiquement entendre ce couple comme une entité en harmonie qui permet la stature, celle d'une limite, d'un mur et donc d'une utopie, d'une architecture. La cité utopique clarifie en sa limite la porosité du dedans et du dehors. Elle va même plus loin en insistant sur le fait que, sans cet échange harmonieux et relationnel, l'utopie n'est pas envisageable. Dans son acte architectural, l'utopie considère que « le dehors est un dedans expulsé, le dedans est une perte où le dehors se réfugie et s'échange sans cesse³¹³ ». C'est ainsi que l'architecture se tient, elle est équilibrée dans une tension où dedans et dehors s'affrontent pour mieux s'apparenter, se répondre. En dressant le cerne symbolique de la cité utopique, nous assistons aussi à l'organisation d'un dedans et d'un dehors. Une organisation nécessaire pour faire en sorte que la ville tienne et se tienne. Cette conception est aussi à rapprocher du fonctionnement humain dont découle l'utopie. La limite architecturale peut être placée dans un parallèle à la corporéité justement dans cette approche du système de limite qui articule dedans et dehors dans un embrassement des formes³¹⁴. L'Homme habite son corps dans un premier temps, c'est en quelque sorte sa première confrontation architecturale au dedans et au dehors. La limite en tant que charnière de ces deux concepts permet que le corps se tienne, au sein même de cette dialectique. L'expérience du corps pour le sujet humain est son accès à l'architecture, son entendement primitif, « nous pouvons affirmer que l'articulation dedans-dehors est la mesure que l'homme a de son espace habité ; perdre cette mesure, c'est perdre ce qui, dans l'homme, relie au fondement de son être au monde³¹⁵ ».

La limite dans son acceptation utopique souligne dans un premier temps un aspect de clôture qui cloisonne voire emprisonne. Si certaines utopies semblent en

³¹³ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne, op. cit.*, p. 30.

³¹⁴ La psychanalyse nous apporte énormément à ce sujet. Nous pouvons approfondir ce propos par la lecture notamment de l'ouvrage de Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

³¹⁵ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris, éditions de la Villette, 2010, p. 56.

effet la présenter dans une figure de la frontière qui délimite, c'est bien évidemment qu'il faut saisir le fait initial qu'elle est, par définition, ce qui fonde la cité. La limite advient dans la cité utopique comme une nécessité de dessiner les contours d'un état. Ajoutons à cela que, quand certains exemples issus de la littérature semblent enfermer l'utopie en un système clos et figé, notre approche est d'en saisir un aspect secondaire, plus ambigu, qui montre combien cette limite ne peut être perçue que par le prisme de l'enfermement hermétique et nihiliste. Dans sa capacité structurelle de délimitation, la limite en utopie – tout comme en art et architecture – doit être entendue selon l'image d'un dualisme qui s'harmonise et s'équilibre en rythme. Rythme convoqué au temps présent d'un système sans cesse renouvelé. Avec ce rythme qui appartient au phénomène articulatoire de la limite, nous affirmons le caractère multiple de la frontière qui unie tout autant qu'elle désunie.

Dans un jeu de conciliation, la limite interroge tout autant la fermeture que l'ouverture, elle participe tout autant du plein et du vide. Dans cette figure paradoxale se fonde l'essence esthétique de la limite qui offre tout autant un aspect rigide et froid qu'une ouverture à la fois architecturale et poïétique. Ainsi, la limite architecturale questionnée par l'utopie nous montre combien cette mise en miroir articulée des contraires métaphorise les aspects naturels et banals de tout quotidien. A ce propos, Gaudin rappelle qu' « il n'y a pas de contraires qui se retrouvent, la clairière se souvient de la forêt, la pensée claire de l'obscurité, le totem n'oublie pas la proximité des grands arbres, ni l'optimisme le pessimisme³¹⁶ ». La conciliation des opposés est un fait essentiel et indéniable. Notre recherche s'y appuie afin de proposer une vision pluridisciplinaire qui ne tente pas de saisir une pensée unique et uniforme mais bel et bien une entente, parfois paradoxale, des éléments qui affirment l'utopie, la caractérisent. La conception ainsi faite de la limite devient une sorte de système de pensée que nous faisons nôtre pour mieux déplier notre recherche afin d'en saisir la multiplicité et parfois l'ambiguïté. Ce qui souligne notre intérêt aussi est le fait que cette conception rassemble en son processus les conceptions artistiques, philosophiques et architecturales qui nous préoccupent ici. Pour approfondir cela, cette approche de la

³¹⁶ Henri Gaudin, *Considérations sur l'espace*, op. cit., p. 243.

limite dans son aspect dual et poreux, nous pouvons aussi interroger la thématique du seuil comme un instant particulier de la limite. Un instant qui ouvre une porte qu'elle soit physique ou symbolique.

1-2 Le seuil ou la figure d'une transition poétique et rythmée qui reconsidère l'espace

« Un seuil est une chose sacrée »
Porphyre³¹⁷

Si nous travaillons autour du seuil c'est que ce dernier rejoue l'espace de la frontière, de la limite, dans une sorte de magnificence architecturale et symbolique. Dans cette répétition se trame quelque chose de l'appartenance au lieu. Une sorte de « pré-entrée » dans le concept d'habiter l'utopie. Tout comme l'utopie, le seuil possède une certaine magie qui réside dans le non localisable, le non situable, mais aussi quelque chose qui échappe au temps chronologique du réel et du mesurable. En effet, et c'est cela que nous tenterons de démontrer, le seuil possède un aspect et une puissance esthétique et architecturale incommensurables et insaisissables. Ainsi, dans notre voyage heuristique, nous verrons comment le seuil nous permet de nous tenir à l'orée de la cité utopique, comment le pas se franchit vers cet ailleurs encore inconnu. Au-delà de l'utopie même, nous tenterons aussi d'apprécier le fait que le seuil certes questionne et interroge notre conception architecturale et philosophie de l'utopie, mais aussi une vision de l'être dans son aspect communicatif. Il s'agira alors de comprendre, avec Bachelard, que « le poète parle au seuil de l'être³¹⁸ ». Nous nous plaçons alors à l'extrême limite d'un franchissement en latence.

A cette place stratégique, nous partagerons la vision d'une part d'Henri Gaudin et, d'autre part, de Bernard Salignon, afin de souligner comment le seuil, dans une conciliation harmonieuse des opposés, s'accomplit dans la création concrète et sensible d'un lieu inédit qui est celui de la rencontre et de l'échange. Si le seuil se diffère quelque peu de la limite c'est qu'il s'accomplit et s'affirme dans une offre qui est celle de l'invitation. Dans cet espace ambivalent de l'écart il se donne dans sa vérité, celle de la rencontre et de l'accueil. Il combine et épouse les opposés au profit d'un espace neutre qui appelle et interpelle. Il en est ainsi chez Salignon qui voit dans le seuil, principalement en terre méditerranéenne où le seuil est omniprésent architecturalement, une figure de la rencontre surprenante, « le seuil, au bord de la

³¹⁷ Porphyre, *L'antre des nymphes*, trad. J. Trabucco, Paris, éditions Arma artis, 1981, p. 87.

³¹⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1983, p. 2.

Méditerranée, est cet espace qui n'est ni du dehors ni du dedans, et qui participe du dehors et du dedans, qui n'appartient à personne mais que l'on s'approprie, c'est l'espace aéré d'un lieu de rencontre entre l'homme et le cosmos³¹⁹ ». Salignon dresse ici le portrait du seuil en tant qu'espace qui conjugue dedans et dehors si profondément que ces deux entités se complètent pour offrir la possibilité même d'une rencontre. Dans cette émergence du seuil se trame l'apparition de la condition même de l'habiter, non pas au sens de la propriété privée mais au sens de l'appartenance en un lieu que l'on s'approprie. Une appropriation qui n'est possible que dans l'espace neutre et rythmé du seuil qui, en se détachant du réel et de ses conditions, s'offre comme une présence inédite et accueillante. Il s'agit, dans un équilibre des contraires d'instaurer un espace neuf et vierge où cohabitent enfin l'humain et l'espace. Disons autrement que par le seuil, dans le seuil et surtout à travers le seuil, le sujet humain fonde son expérience esthétique de l'espace et de fait, celle de l'habiter en tant qu'appropriation de l'espace. Il ne s'agit pas d'une appropriation physique et financière mais d'un accueil symbolique de l'espace qui permet à l'homme de participer d'un lieu. Dans cet entrelacs où s'accordent ouverture et fermeture, l'espace trouve ses limites qui permettent un accès humain à l'espace, « le seuil n'est ni du dedans ni du dehors, il est les deux à la fois, il tient l'ouvert et le fermé dans un entrecroisement subtil qui permet aux formes sensibles et aux pratiques humaines de s'articuler sans empiéter, sans se contrarier³²⁰ ». Il ne s'agit pas au seuil, d'un rapport architectural de forces engagées et négatives mais d'un accord complémentaire de cohabitation. L'être humain se conjugue à l'espace et réciproquement. L'homme s'approprie l'espace dans une acceptation équivalente des contraires, dans une affirmation des paradoxes qui rythment l'espace en harmonie. Il s'inscrit au sein d'une tension qui fait que l'homme se tient dans l'espace dont il saisit les limites de la fermeture tout autant qu'il en dessine les ouvertures possibles et créatives. Au sein de cette harmonie qui fait que l'espace bâti se tient, c'est aussi l'homme qui acquiert sa stature dans une figure de l'accès, de l'ouvert. C'est cela qu'accentue Gaudin quand il dit que, « c'est cette coupure qui nous assure que notre signifiant ne se désintéresse pas du monde extérieur, qu'il n'obéira pas à ses propres lois sans que ses traits ne soient interrompus, ses formes ouvertes et que ce qu'il représente d'espace ouvert à nous,

³¹⁹ Bernard Salignon, *Temps et souffrances, op. cit.*, p. 29.

³²⁰ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne, op. cit.*, p. 163.

ce seuil c'est aussi celui qui s'ouvre sur le grand large³²¹ ». Avec le seuil et à travers le seuil, l'Homme fait l'expérience architecturale et donc spatiale non pas d'un cloisonnement hermétique mais d'une fermeture protectrice qui marque son appartenance à l'espace. Appartenance renforcée dans ce qu'elle possède d'ouverture sur le monde et donc de liaison. Dans la déliaison du seuil, l'homme est accueilli dans un espace qui lie et relie. Il s'agit, dans le seuil, comme le propose l'architecte, de faire l'expérience d'une solidarité qui s'affirme et s'érige en système, « les choses ne cessent de se définir par la solidarité qu'elles entretiennent les unes aux autres³²² ». Sur la limite extrême du seuil, l'homme s'accomplit dans ce qui fait lien, dans ce qui lui permet aussi de se tenir debout, là, à la frontière articulatoire et transitionnelle d'un espace. Le seuil, figure anthropomorphe, est ce qui relie à la limite de la déliaison, il est aussi un rapport intime au corps et au présent. Le seuil fait du lien, et c'est cela que souligne Longin à l'image du corps mais aussi du récit littéraire, un parallèle que nous avons déjà évoqué. Et Longin, philosophe du sublime, voit justement dans cette solidarité des contraintes, une figure émergente du sublime. Ainsi dit-il, « pour ce qui fait surtout la grandeur des discours, il en est comme des corps, c'est l'articulation des membres ; aucun d'eux, en effet, s'il est séparé d'un autre, n'a en lui-même de valeur, mais tous pris ensemble, les uns avec les autres, réalisent une structure achevée³²³ ». Il s'agit de relier les principes, les parties, pour connaître cette articulation qui rassemble, fait du lien et donc, fait tenir debout, en stature. En effet, au seuil, nous assistons à un instant propice et particulier où l'équilibre enfin atteint fait tenir ce qui se tient. L'Homme se tient, à la limite rythmée de l'espace où il rencontre et cohabite en harmonie avec un espace encore inconnue. C'est bien une sorte d'espace utopique que déploie le seuil dans une instantanéité brève et poétique.

Cet espace poétique mis en œuvre, nous le relevons en occurrence dans le récit intime d'Henri David Thoreau lorsqu'il retrace son expérience inédite et initiatique dans *Walden ou la vie dans les bois*³²⁴. Ouvrage de référence, ce n'est pas un hasard si ce dernier rencontre un vif succès ces derniers temps. Il est en effet flagrant de préciser l'attrait actuel pour la lecture et le commentaire de ce récit qui nous entraîne

³²¹ Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, Paris, éditions du Demi-Cercle, 1992, p. 177.

³²² *Ibidem*, p. 162.

³²³ Longin, *Du sublime*, op. cit., p. 118.

³²⁴ Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, op. cit.

dans une expérience humaine de la simplicité. Expérience au plus proche de la nature dans sa gratuité et son dépouillement. En effet, Thoreau, à la fois philosophe, poète et naturaliste décide, en 1845, de quitter sa résidence et ses habitudes quotidiennes afin de s'installer dans un certain dénuement au bord de l'étang de Walden situé au Nord-Est des Etats-Unis. Il s'accomplit alors, pendant deux ans environ, dans une vie empreinte de simplicité au contact de la nature. Dans l'ouvrage, l'auteur raconte ainsi sous forme de journal thématique l'évolution de sa cabane, très sommaire et son quotidien articulé entre temps libres, réflexion, travaux de cultures et récoltes. Proche d'un mode autarcique, Thoreau prône un mode de vie plus simple, éloigné des crises d'une société accélérée et obsédée par l'économie et le matérialisme. Nous lisons avec lui un certain éloge de la nature, du monde végétal et rural, mais aussi une apologie de la réflexion, de l'introspection, de la pensée métaphysique et philosophique en général. Si l'ouvrage (comme souvent en utopie) débute sur une critique acerbe et sans détours de la société dont il est le contemporain, c'est pour mieux dans un second temps louer la beauté de l'environnement naturel et des choses simples, des plaisirs aisés de la vie. Ce carnet de campagne nous offre en effet, une approche utopique de la vie dans une tentative proche de celle de l'ermite qui consiste à vivre en autosuffisance, retiré, selon des règles inédites et personnelles. En déménageant de Concord pour s'installer aux abords du lac de Walden, c'est un glissement symbolique, un écart spatial qu'effectue Thoreau. Une fois sur place, l'expérience débute pleinement et c'est ainsi que l'auteur nous propose une vision poétique de l'instant propice. Il s'agit pour Thoreau, aussi, d'une rupture temporelle dans le sens où il s'impose un rythme totalement nouveau qui semble plus proche de son évolution naturelle. Le temps semble freiné, ralenti, au profit d'une temporalité plus libre, plus à l'écoute du corps et du rythme biologique naturel. Nous lisons chez Thoreau un émerveillement face à la nature qui n'est pas sans rappeler le transcendantalisme dont il est en quelque sorte une figure d'héritier. L'auteur s'épanouit dans la magie et dans l'apologie d'un quotidien offert dans sa nudité et dans sa gratuité. Dans cette affirmation du paysage, Thoreau intègre le seuil de sa cabane de fortune comme le lieu d'un accès à la rencontre émerveillée de la nature environnante :

Quelquefois, par un matin d'été, ayant pris mon bain accoutumé, je restais assis sur mon seuil ensoleillé du lever du soleil à midi, perdu en rêve, au milieu des pins, les hickorys et les sumacs, au sein d'une solitude et d'une paix que rien ne troublait, pendant que les oiseaux chantaient à la ronde ou voletaient sans bruit à travers la maison, jusqu'à ce que le soleil se présentant sur ma fenêtre de l'ouest, ou le bruit de quelque chariot de voyageur là-bas sur la grand-route, me rappelasse le temps écoulé. Je croissais en ces moments-là comme maïs dans la nuit, et nul travail des mains n'en eut égalé le prix. Ce n'était point un temps soustrait à ma vie, mais tellement en sus de ma ration quotidienne³²⁵

Dans ce passage, Thoreau loue la nature dans sa capacité d'auto-engendrement et d'existence indépendante de la main humaine. Le rythme déployé sous ses yeux n'est plus dépendant et intrinsèque à l'humain mais bien un rythme singulier, celui de la nature, qui s'impose. Ce qui nous interpelle ici, c'est le fait que Thoreau dessine ce paysage bucolique à partir de son habitat, de sa cabane. Son architecture de fortune, fonde son être dans sa capacité à habiter parmi la nature. Le seuil devient présence de la rencontre, lieu d'accès vers la nature. Le seuil est cette limite symbolique qui alterne dedans et dehors et qui fait, chez Thoreau que ces deux aspects se confondent. Le temps s'écoule en rythme et les seuils de la maison, l'entrée et la fenêtre, marquent des repères temporels et spatiaux. Thoreau, au seuil, se place à la limite extrême où l'accès se donne dans une rencontre privilégiée de la nature qui fonde sa philosophie et de fait, son récit. Le seuil doit être perçu chez Thoreau non pas comme une limite qui exclut ou rejette, mais comme une charnière qui donne accès à l'extérieur tout autant qu'elle accueille l'intérieur. C'est en ce lieu insaisissable de l'entre-deux que Thoreau articule et équilibre son récit, il y initie son acte poétique tout autant que son essence architecturale et utopique.

Au seuil de la cabane de Thoreau, l'expérience esthétique semble accrue par une augmentation ses sensations, de la sensorialité. Dans cette figure de la simplicité et du dénuement, l'auteur semble accentuer sa capacité sensorielle. Grace au glissement utopique, à l'écart spatio-temporel qu'il effectue, Thoreau semble plus efficace dans une appréciation sensible et de l'espace, et du temps. Dans cette mise à l'écart de la société, il se détache d'un monde au profit d'un nouveau. Nouveau monde qui semble plus profond, plus perceptible mais surtout plus intense. Le seuil, chez lui, semble être l'accès privilégié de cette rencontre renforcée et philosophique :

³²⁵ *Ibidem*, p. 131.

Tandis que je suis assis à ma fenêtre cet après-midi d'été, des busards se meuvent en cercle à proximité de mon défrichement ; la fanfare de pigeon sauvage, volant par deux ou trois en travers du champ de ma vue, où ce perchant d'une aile agitée sur les branches des pins du nord derrière ma maison, donne une voie à l'air ; un balbuzard ride la surface limpide de l'étang et ramène un poisson ; un vison se glisse hors du marais, devant ma porte, et saisit une grenouille près de la rive ; le glaïeul plie sous le poids des « babillards » qui çà et là voltigent³²⁶

Ce passage nous éclaire sur l'omniprésence du seuil dans les descriptions de Thoreau. Ce dernier caractérise et localise les actions spatiales en fonction de seuils, de limites, qui jalonnent son espace. Son paysage et ses observations se construisent ainsi en fonction d'une vue « à ma fenêtre », d'une « ride à la surface limpide de l'océan », ou encore un espace « hors du marais », « devant ma porte », « près de la rive ». L'espace physique, tout autant que l'espace de son récit se construit et se déploie en fonction de limites, de frontières qui sont autant d'articulations et de transitions. Aux limites naturelles de l'environnement, il conjugue les seuils de son espace bâti marquant ainsi son appartenance à un monde unifié où l'homme et la nature s'épousent. Cette vision de Thoreau possède quelque chose d'intensément utopique dans cette acceptation de la limite, du seuil, en tant qu'espace de rencontre, d'accueil et d'ouverture. A cela, d'adjoindre l'aspect universel que Thoreau prête au seuil. L'auteur présente en effet le seuil, la limite de l'habitation, comme un espace universel qui réunit dans son essence, dans sa symbolique. Ainsi affirme-t-il, « les fenêtres de l'hospice reflètent le soleil couchant avec autant d'éclats que celles de la demeure du riche ; la neige fond aussitôt devant sa porte au printemps³²⁷ ». Observateur en son seuil, dans ce lieu utopique de l'écart qui appartient tout autant du dedans que du dehors, c'est un paysage universel que découvre Thoreau. C'est à partir d'un lieu utopique de l'entre-deux, de l'indéfinissable, que Thoreau explicite son appartenance à l'espace. Il s'agit d'entrevoir dans le seuil un espace poétique qui se déploie et s'offre en rythme.

³²⁶ *Ibidem*, p. 135.

³²⁷ *Ibidem*, p. 370.

1-2-1 Le seuil en tant qu'espace poétique et rythmé

Dans cette acception du seuil dans son universalité, nous rejoignons l'utopie dans un rapport qui articule le vide et le plein en rythme. Il est nécessaire de préciser en amont que nous n'entendons pas ici le vide dans un sens pur de vacuité ou de néant mais plutôt comme une entité efficace et créatrice. Il s'agit en effet, à l'instar de la pensée chinoise telle que la présente François Cheng, de comprendre le vide non pas comme un élément flou ou absent mais bien comme « un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude³²⁸ ». Dans cette mise en puissance créatrice, le vide interpelle évidemment le plein dans un système d'interdépendance, de rythme, dont le seuil est métaphore. Le vide du seuil convoque particulièrement le plein car il s'affirme dans une puissance d'espacement, d'interstice qui articule. En cela aussi, le vide du seuil interpelle l'utopie dans cette capacité essentielle à scander l'ordre établi du temps et de l'espace. Dans cette articulation en rythme que fonde le seuil, le plein est magnifié et sublimé par le vide qui l'espace. Ainsi, pour Cheng toujours, « le vide en introduisant la discontinuité dans le déroulement temporaire, ré-investit, en quelque sorte, la qualité de l'Espace dans le Temps, assurant ainsi le rythme juste des souffles et l'aspect total des relations³²⁹ ». C'est dans cet intervalle qu'est le seuil que l'architecture fonde son rythme tel un *logos*. Disons autrement qu'avec le seuil, l'architecture trouve un langage intrinsèque qui lui permet d'affirmer sa capacité nécessaire et supérieure à concilier plein et vide dans une harmonie qui tient et se tient grâce au rythme. Le seuil personnifie alors la fonction même d'habiter si l'on en suit la définition de Bachelard pour qui, « la fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide³³⁰ ». Dans l'intervalle qui articule le dedans et le dehors, dans ce lieu utopique car insaisissable qu'est le seuil, se trame l'émergence de la possibilité d'habiter. C'est aussi la conception de l'espace chez Heidegger qui se joue dans l'intervalle et donc rassemble de manière poétique. Dans le lieu que fonde cet intervalle se situe quelque chose qui participe de l'acceptation et de l'accueil, en cela le seuil

³²⁸ François Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Paris, éditions du Seuil, 1991, p. 45.

³²⁹ *Ibidem*, p. 67.

³³⁰ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 133.

permet de concevoir poétiquement l'espace, dans un acte de conciliation qui crée et engendre en dynamisme. C'est de cette nécessité d'harmoniser les tensions tout en les acceptant en tant que tensions qu'apparaît la possibilité d'habiter poétiquement telle que la présente Gaudin, « habiter poétiquement requiert l'indicible de l'anfractueux. Arracher l'architecture de son espace, c'est encore isoler la langue de la parole : ici, il faut pourtant une place au mot, là un seuil à la maison³³¹ ». A cet habiter poétiquement, nous serions tentés d'ajouter aussi une certaine possibilité impalpable d'habiter de manière utopique.

Si plein et vide constituent essentiellement la figure du seuil, il faut aller plus loin en appuyant sur le fait que cette articulation n'est permise que par un rythme qui dynamise tout autant qu'il organise. C'est cette double figure du rythme que nous prenons comme axe réflexif, une essence qui fait de lui un système à la fois fluctuant et stabilisant. Pour citer les précisions de Pierre Sauvanet, nous dirions que le rythme « se situe au carrefour de l'espace et du temps, de l'ordre et du mouvement³³² ». Dans ce carrefour insaisissable mais créateur, le rythme s'entrevoit dans une figure utopique où s'harmonisent les tensions. Le seuil en architecture permet la monstration de l'oxymore qu'est le rythme. Pareillement, seul le *logos* permet de dire cet aspect tensionnel du rythme, « seul le logos de l'ontologie sait accueillir et exhiber les contraires. A la limite, le logos d'Héraclite serait tout entier oxymorique³³³ ». C'est cette pensée d'un *logos* qui explicite qui nous permet encore de convoquer l'utopie qui est, rappelons-le, avant toute chose, un acte de *logos*. L'utopie est ce langage qui permet de dire l'indicible, de situer l'insaisissable, et cette possibilité se fait en oxymore, tel un seuil. Le rythme, dans la figure architecturale du seuil, rejoint l'utopie dans sa capacité à être « un *faisceau de signifiants* multiples qu'il faut accepter de comprendre ensemble³³⁴ ». Nous répétons ici la nécessité de saisir l'utopie en tant qu'unité façonnée par la multiplicité. Multiplicité des formes, des tensions, des contradictions, que le rythme relie dans une harmonie sous-tendue par l'accueil et l'acceptation. Pour dire cela de manière plus saisissable, nous citons Gaudin pour qui le seuil est « ce par

³³¹ Henri Gaudin, *Seuils et d'ailleurs*, op. cit., p. 126.

³³² Pierre Sauvanet, *Le rythme grec: d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 6.

³³³ *Ibidem*, p. 28.

³³⁴ *Ibidem*, p. 122.

quoi les humains échangent les paroles d'hospitalité³³⁵ ». En effet, dans sa position d'intervalle, de carrefour, le seuil se donne en harmonie et impulse l'échange dans sa valeur d'acceptation et d'échange. Il est à la fois le lieu stable de la rencontre mais aussi l'espace privilégié de la traversée, du passage et donc de l'émergence créative et créatrice.

Si le seuil en effet intervient en rythme et poétiquement, les arts plastiques prennent toute leur part créatrice dans un travail réflexif et démonstratif autour de cette notion. Pour souligner cela, nous prendrons comme sujet d'approche l'immense installation d'Ilya et Emilia Kabakov réalisée en 2014 dans le cadre de la Monumenta. Cette œuvre – qui est l'une des origines de ce projet de thèse – dans sa complexité et la multitude des champs qu'elle envisage viendra plusieurs fois accentuer et aiguïser notre recherche. Au regard d'un seuil poétique et rythmé, elle donne à voir principalement une pièce architecturale qui convoque une arche, sorte de porte archaïque, en ruine. Son accès se présente non pas dans la partie inaugurale de l'installation mais dans un second temps. Le visiteur rentre au préalable dans le Grand Palais par l'entrée principale puis est invité à se diriger vers la droite afin de contempler en ouverture une sorte de coupole lumineuse, sorte d'opéra lumineux. Cette coupole devient un élément transitionnel qui conditionne en quelque sorte un voyage, un reconditionnement qui trace le chemin vers l'étrange cité. *L'étrange cité*³³⁶ est le titre offert à cette œuvre par le couple d'artistes. Son accès se donne peu à peu, mais pas directement bien que l'on en devine assez rapidement les contours. La coupole, dans un premier temps, nous éloigne de la cité afin de mieux y préparer l'entrée. Le visiteur se lance dans une sorte de voyage initiatique qui permet une rupture d'avec l'espace extérieur de la ville. Dans ce qu'elle possède d'*aura*, presque de religieux, la coupole dresse un espace introducteur qui accueille tout autant qu'il projette le spectateur vers l'installation à venir. Elle est déjà une évocation du seuil, non pas dans son architecture mais plutôt dans son symbolisme d'un lieu de passage. Le seuil palpable et concret de cette étrange cité est plutôt cette porte gigantesque, maculée qui invite le visiteur à pénétrer la cité. Ce seuil métaphorisé par la porte se dresse en bloc, et par sa froideur,

³³⁵ Henri Gaudin, *Seuils et d'ailleurs*, op. cit., p. 70.

³³⁶ Emilia et Ilya Kabakov, *L'étrange cité*, 2014, installation *in situ*, matériaux divers, Monumenta, Grand Palais, Paris.

dévoile dans un premier temps un aspect à la fois inquiétant et archaïque. Dans cette entrée est interpellé le passage dans un aspect universel et éthique. Le seuil est ici une invitation de l'œuvre à l'œuvre. En érigeant cette porte, cette arche, les artistes initient le geste de l'entrée en dressant un monumental bloc blanc, vierge, uniquement percé d'une faille ouverte qui marque la possibilité d'un passage, d'une traversée vers. Il ne s'agit pas ici d'une porte qui s'ouvre ou se ferme, ce n'est pas non plus un accès à travers un mur. Les Kabakov proposent plutôt avec cette installation la mise en place d'un seuil à la fois imposant et symbolique pour attester d'un passage vers l'œuvre en tant qu'elle est une cité utopique. Un seuil précisément car il possède et articule en formes et gestes tout autant l'ouverture que la fermeture. Il accueille dans le même instant qu'il enferme, il ouvre tout autant qu'il cloisonne. Il est possible de le contourner mais sa stature invite au passage, au franchissement. Et c'est bien cela qu'est nécessairement un seuil, une invitation, une injonction même, à traverser, à franchir. Le seuil, et cela est indéniable et flagrant dans le geste plastique et architectural des Kabakov, intime le pas en tant que marche nécessaire et rythmée. Le seuil de cette cité étrange force le pas dans une articulation d'espace mais aussi de temps qui fonde un acte en dynamisme tout autant qu'en harmonie et équilibre. Ces trois notions sont présentes et impulsées par cet aspect de l'installation. Ainsi le pas du visiteur franchit le seuil, sans détour, en acte et en puissance, « C'est donc déplier l'espace. C'est un moment de dépliage, on pourrait dire de cet éventail qui est le rythme en acte ou articulation en puissance, un seuil ça marche, ça fait marcher, ça convoque des choses en mouvement ; ce n'est pas pur dynamisme, c'est aussi *energéia* ; on ne s'arrête pas sur un seuil, on le franchit, puis on s'installe de chaque côté³³⁷ ». Dans la puissance du franchissement, le seuil des Kabakov installe architecturalement une transition d'espace qui sous-tend un avant et un après. Il s'agit d'une transition à la fois spatiale, temporelle, et de fait, symbolique. Nous assistons et participons, en tant que visiteur au seuil, à la montée en puissance de l'ouvert jusqu'à son paroxysme. Ce seuil déploie l'ouverture pure, une ouverture plastique tout autant qu'architecturale ou philosophique. En cela aussi, cette porte dressée et franchissable participe à l'utopie dans ce don de l'accès vers l'accès. La force plastique et esthétique de cette œuvre d'art contemporain est de questionner l'architecture par le prisme de l'utopie dans un travail de monstration à la fois formel et sensoriel. Au seuil de cette porte, nous

³³⁷ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 176.

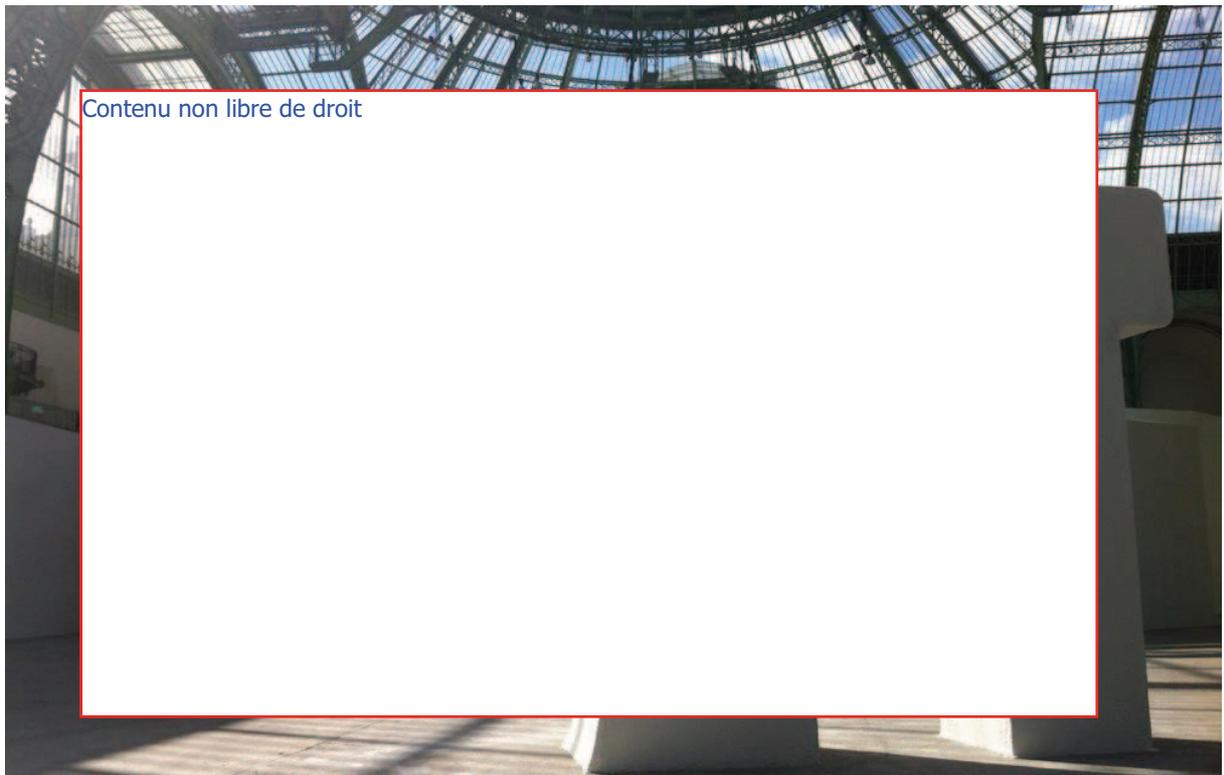


Figure 20 - Emilia et Ilya Kabakov, L'étrange cité, 2014

approchons de l'utopie en participant à l'accès vers un lieu à la fois inconnu et inenvisageable. L'aspect sublime du seuil réside dans le fait que nous sommes déjà au sein insaisissable d'un espace complexe par son ambivalence et son équilibre, et nous nous y tenons. En effet, l'œuvre présente un seuil non pas dans son horizontalité mais dans une stature verticale qui fait que l'espace tient en harmonie et en rythme. Ainsi, ce seuil convoque notre propre stature dans un appel du pas et du franchissement qui est tout autant en harmonie qu'en rythme, en tension. Le seuil travaillé par le geste plastique et architectural, en tant qu'espace ambivalent et dual, interpelle et interroge le visiteur dans ce qu'il possède lui-même de multiple. Cette partie de l'installation des Kabakov souligne par l'agencement de l'espace un agencement corporel et psychique qui permet d'affirmer le sujet humain comme un être ouvert, dans l'entre-deux. Cette notion équivoque, nous la devons à Bachelard pour qui, « à la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se manifester et *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert³³⁸ ». Si nous sommes en effet, cet être de l'entr'ouvert, l'œuvre nous démontre l'aspect utopique d'un espace et d'une temporalité qui permettent l'équilibre en tension qui fait que nous nous tenons debout, là, au seuil.

Si le seuil chez Kabakov intime et entretient donc une expérience spatiale et temporelle de l'instantanéité, il est aussi une invitation essentielle de l'ouvert et donc de l'accès. Dans la simplicité de sa stature à la fois monumentale et maculée, cette porte d'entrée interpelle la cité, soit l'architecture utopique à proprement parler. Elle est le lieu de transition qui marque le passage vers l'utopie qui réside dans cette « étrange cité ». Elle est l'accès vers l'étrange qui intrinsèquement questionne l'autre dans ce qu'il peut posséder d'inquiétant, dans son inconnu. Elle conditionne l'arrivée vers un espace indompté, projeté et donc elle côtoie le sens freudien d'*unheimlich*, soit « l'inquiétante étrangeté » dans une acceptation française. Nous renouons, avec cet accès, au terme « inquiétant » qui intitule un questionnement fondamental de notre thèse. Une fois de plus, l'utopie est à concevoir à travers le prisme éclairant de ce concept dans ce qu'il peut induire en psychanalyse et philosophie. Le visiteur du Grand Palais est pris ici dans une rupture, une rupture des aspects connus, familiers et donc rassurants. Dans un acte de révélation, presque sacré (cela peut être accentué dans

³³⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.

l'œuvre par l'introduction sous forme d'une coupole qui emprunte tout un langage symbolique et architectural religieux), nous accédons à quelque chose qui réside dans une sorte de familiarité sujette à un glissement qui inquiète. Au seuil de l'œuvre, l'espace espace, et cela fonde un aspect inquiétant, intrigant, qui laisse une certaine appréhension liée à l'inconnue. C'est cela qu'explique Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition en 2014, ainsi il exprime le fait que cette arche, fait régner une « atmosphère de sacré destinée à transporter le visiteur dans une sphère qui l'arrache à la vie quotidienne et à ses tracas³³⁹ ». Face à cet aspect inquiétant de l'œuvre qui « arrache » au réel, nous ajoutons le fait que le seuil, dans sa figure transitionnelle est aussi dans l'œuvre ce qui permet de faire du lien, de relier, et donc aussi de faire tenir l'ensemble. L'ensemble de cette étrange cité dont nous faisons à présent partie.

1-2-2 Un espace transitionnel qui désoriente

« le seuil est large mais n'en soit pas dupe »
Dante³⁴⁰

Nous venons de le décrire, le seuil est à l'utopie une figure transitionnelle qui possède en lui un aspect inquiétant d'arrachement tout autant qu'il crée la liaison dans sa capacité transitionnelle. Nous nous pencherons ici sur ces deux aspects afin de montrer combien ce dualisme caractérise le seuil, entre rupture inquiétante, désorientation et accès, liaison, passage. Ajoutons aussi que par seuil, il ne suffit pas de comprendre le pas d'une porte mais tout espace transitionnel qui conditionne le passage selon une mise en harmonie des tensions, en rythme. Dans son acte d'accueil et de liaison, il faut avouer que le seuil possède dans un premier temps l'aspect inquiétant de la nouveauté, de l'étrangeté. Dans le glissement du réel qu'il fonde en espace, le seuil présente un écart qui vient disposer une rupture au sein de laquelle

³³⁹ Ilya Kabakov et Emilia Kabakov, *Ilya et Emilia Kabakov: l'étrange cité : Monumenta 2014*, Paris, éditions RMN-Grand Palais, 2014, p. 9.

³⁴⁰ Dante Alighieri, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 616.

temps et espace doivent être conjointement repensés car remodelés, refaçonnés au profit d'un aspect inédit qui peut sembler inquiétant. Disons autrement que le seuil, dans sa qualité transitionnelle, désoriente. En effet, il s'agit au seuil d'une perte des repères établis qui permet la mise en place d'un nouveau système harmonisé et accueillant. Ainsi, seuil et utopie entretiennent une parenté flagrante conditionnée par l'entrée dans un monde qui s'effectue selon une perte de repères. Si nous imaginons le seuil comme un passage horizontal qui se traverse, nous prendrons ici comme sujet la chute vertigineuse d'Alice de Lewis Carroll qui pénètre dans un tunnel inconnu et inquiétant pour ensuite chuter vers un monde inédit et poétique. Lisons le passage suivant qui présente la chute aperturale qui entraîne Alice loin des codes établis par les lois de la physique :

Le terrier était creusé d'abord horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brute et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans ce qui semblait être un puit très profond. Il faut croire que le puit était très profond, ou alors la chute était très lente, car, en tombant, elle avait tout le temps de regarder autour d'elle et de se demander ce qu'il allait se produire. D'abord, elle essaya de regarder en bas pour se rendre compte de l'aspect des lieux où elle allait arriver, mais il faisait trop sombre pour y rien voir ; ensuite, observant les parois du puit, elle remarqua qu'elles étaient recouvertes de placards et d'étagères : de place en place étaient accrochées de cartes géographiques et des gravures³⁴¹

Au regard d'une approche transitionnelle de l'utopie, ce passage est truculent car il recouvre à lui seul les notions de désorientations et de remise en cause des systèmes préétablis. Nous avons déjà pu l'observer mais redisons que par les jeux de langage, Carroll immerge son personnage dans un décor totalement inconnu et inédit. Traités de manière concomitante, espace et temps sont ici déjoués au profit d'un lieu inquiétant et inédit qui questionne et désoriente. La chute qui se devrait d'être un saut brutal et inopiné devient peu à peu un espace agréable et accueillant où le personnage prend peu à peu ses marques, de nouvelles marques. La rupture tant dans le récit que dans la narration est essentielle voire nécessaire pour la poursuite de l'histoire. Le personnage d'Alice est contraint à perdre ses repères, à rompre avec son lieu et son espace afin de glisser vers un lieu à la fois poétique, poïétique et utopique. Si le puit de sa chute est de prime abord sombre et inquiétant, ce dernier devient peu à peu un

³⁴¹ Lewis Carroll, *Tout Alice*, *op.cit.*, p. 44.

espace docile, lumineux, au sein duquel, Alice prend peu à peu ses marques. Cette chute, sous forme de seuil transitionnel marque l'entrée du personnage à la fois dans le récit mais aussi dans l'utopie, un lieu sans lieu. Au fil de cette chute vers le lieu inédit du récit, Alice découvre des cartes géographiques et des gravures qui semblent être installées là comme pour mieux accentuer l'illustration d'un nouveau monde dont il faudra saisir les aspects inédits d'espace et de temps. Les lieux et les espaces à venir dans le récit commencent à se dire et à se mettre en place dès cet épisode initiatique qui fonde le seuil comme lieu l'entre-deux. Alice n'est plus déjà dans le réel mais pas encore complètement dans le nouveau monde de son périple. Le temps se ralentit et l'espace déjoue les lois de la physique pour mieux stipuler au lecteur la mise en place d'un système narratif inédit, celui de l'utopie. Ce seuil littéraire marque l'entrée dans le récit de manière à la fois brutale, inopinée mais tout aussi interrogative et accueillante. La suite du récit jouera d'ailleurs en permanence sur ce double emploi des jeux d'espace et de temps.

Dans ce seuil transitionnel disposé par Lewis Carroll apparaît aussi un caractère proche du sublime que nous pouvons côtoyer dans l'entrée utopique. Il s'agit en effet, et le passage ci-dessus l'atteste aisément, d'un dessaisissement qui permet au sujet d'accéder à autre chose, un espace qui le dépasse. Sublime aussi justement qui réside dans ce passage en tant que lieu de l'entre-deux qui articule, dans un acte de retrait qui paradoxalement s'offre et se donne. Comprendons un espace transitionnel harmonieux qui fait tenir de nouveaux éléments ensemble sans pour autant réfuter le réel. A ce sujet, nous pouvons accentuer la lecture et la compréhension de ce passage de Carroll par l'apport philosophique de Baldine Saint-Girons qui écrit :

Pour que le sublime naisse, deux conditions sont requises. Il faut que le sensible s'autonomise et se réarrange, de sorte que l'événement surgisse dans un monde nouveau, libéré des contraintes utilitaires et jouxtant l'éternité. Il faut, parallèlement, que le sujet se dessaisisse de son moi et de ses attaches imaginaires, qu'il prenne conscience, dans ce retrait, d'un désir intense de présence et éprouve cette présence à la fois comme une évidence et comme quelque chose d'impossible à atteindre. Entre sentiment et formulation, événement et construction poétique, le sublime peut alors surgir dans l'union éphémère d'un état du monde et d'un signifiant³⁴²

³⁴² Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, op.cit., p. 183.

Cette approche du sublime par un seuil qui marque une transition nous permet d'interroger plus en profondeur l'utopie dans son accès. Le seuil dans sa capacité d'entre-deux, d'interstice articulé et articulant, donne une image fidèle d'un passage transitionnel vers l'utopie.

Afin de rendre plus sensible cette expérience, mais aussi dans l'intérêt de donner une résonance plastique au texte de Carroll, nous présenterons une nouvelle œuvre de l'artiste Olafur Eliasson intitulée *Your spiral view*³⁴³ réalisée en 2002. Avec cette installation sous forme de tunnel, l'artiste propose une œuvre qui intervient dans la recherche autour du passage, du couloir. Le spectateur est invité à entrer puis à parcourir un tunnel constitué de deux spirales imbriquées recouvertes d'acier à miroir poli. Le choix du miroir en tant que médium réfléchissant est récurrent dans le travail d'Eliasson qui y trouve une multitude de qualités plastiques. Proche des effets obtenus par les artistes de l'Op Art, cette réalisation dont les miroirs forment autant de facettes, entraîne le sujet dans un mouvement de déstabilisation visuelle. Au-delà de cette mouvante illusion d'optique, l'effet obtenu est un corps morcelé par l'espace. Le tunnel en tant qu'architecture marque l'éclatement du corps comme pour mieux désigner la désintégration d'un système temps-espace révolu. Comme avec *Votre perte de sens*³⁴⁴, Eliasson offre un passage transitionnel qui permet au visiteur de perdre ses conditions premières afin de s'investir dans un nouvel espace-temps personnifié par la rencontre de l'œuvre. Ici aussi se décline un espace qui tente de s'affirmer dans une perte de repère, une architecture qui désoriente. Avec ce tunnel se trame une perte de repères inquiétante qui affirme les dires de Paul Valéry pour qui, « des formes nées du mouvement, il y a un passage vers les mouvements que deviennent les formes, à l'aide d'une simple variation de la durée³⁴⁵ ». Dans le mouvement et l'instant même de la traversée, le corps qui traverse s'agite en rythme selon le rythme inédit de l'œuvre. Il s'agit ici de jouer architecturalement la partition de la traversée dans une déstabilisation qui crée et ouvre à de nouvelles formes à la fois imprévisibles et inenvisageables. Ce parcours qui relève de l'expérience esthétique de l'espace et du temps offre une image plurielle du passage utopique qui à la fois désoriente, inquiète

³⁴³ Olafur Eliasson, *Your spiral view*, 2002, matériaux varies, Kunstmuseum Wolfsburg, Allemagne.

³⁴⁴ Œuvre déjà citée dans le chapitre I, section 1-1-3.

³⁴⁵ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957, p. 156.

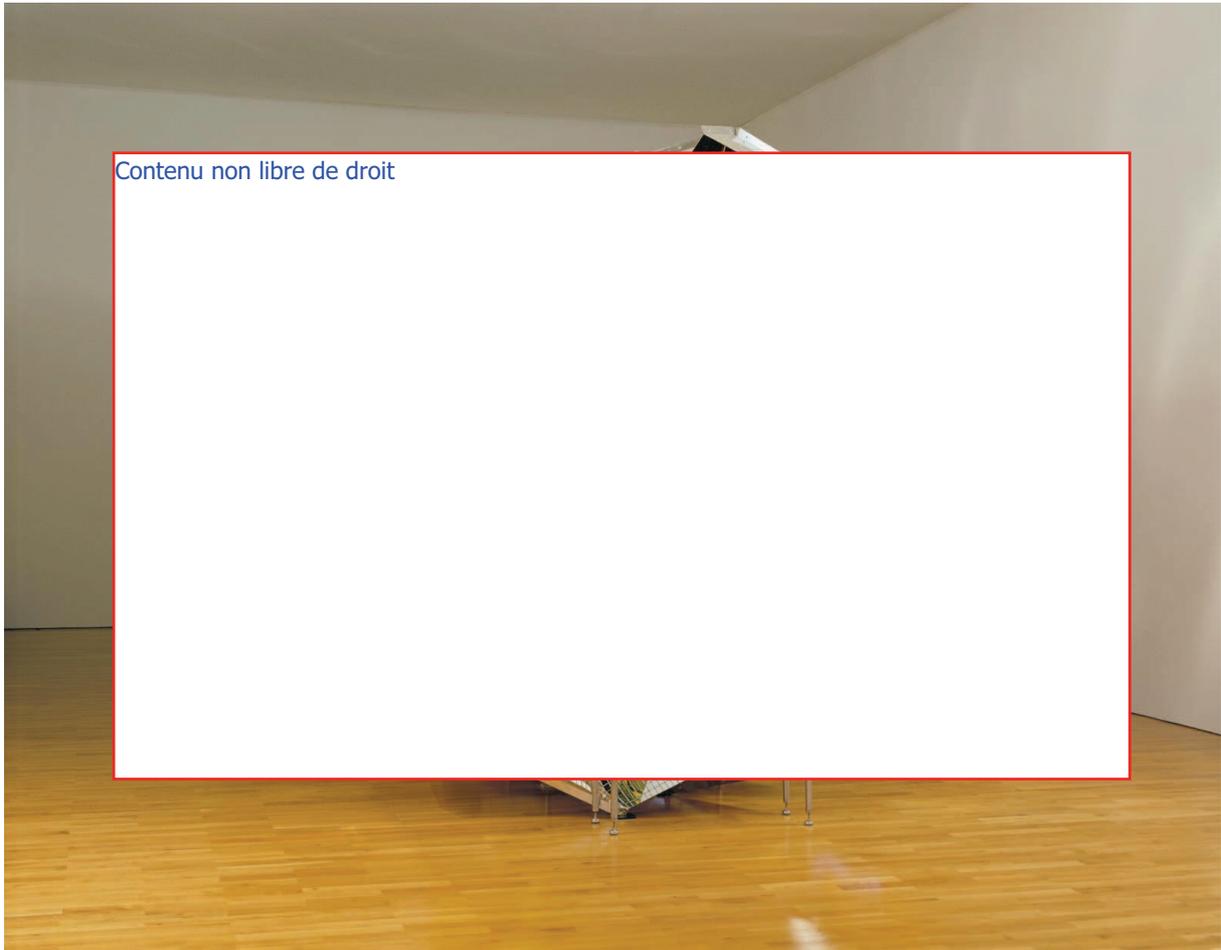


Figure 21 - Olafur Eliasson, Your spiral view, 2002.

et crée. Dans cet accès à une ouverture nouvelle s'exécute un glissement du réel vers un ailleurs convoqué.

Tout comme la chute d'Alice à l'intérieur du puit, le visiteur qui traverse le tunnel d'Eliasson se retrouve à la fois perturbé et désorienté dans un premier temps. Un temps nécessaire de la perte, du manque, qui conditionne un nouvel accès. L'œuvre dans un premier instant rompt avec l'espace et le temps du réel afin de mieux nous projeter dans le lieu inédit que fonde cette architecture de la traversée. Si Alice est d'abord troublée, apparaît ensuite une acceptation figurée par l'accueil d'un espace nouveau qui invite à l'ouverture poétique. A l'instar de la chute d'Alice, c'est aussi à la métaphore artistique de l'entre-deux que nous invite Eliasson dans la réalisation d'un espace transitionnel. Au cœur de l'œuvre qui architecture l'espace, le sujet se trouve au lieu même de l'articulation. Dans et par l'œuvre, le corps qui traverse se confronte à la multiplicité dans l'expérience de la frontière qui n'est pas simplement un espace de la dualité. A travers cette expérience sensorielle, le corps n'est pas exclu de l'œuvre : il participe de l'œuvre car il marque l'empreinte physique et concrète de la traversée. Le corps affirme l'aspect transitionnel et donc multiple de l'œuvre. Ces deux œuvres entrent en résonance dans une affirmation de l'espace transitionnel qui perturbe et inquiète tout autant qu'il accueille et ouvre. Ce glissement, ce passage ambigu est essentiel à l'utopie. La transition doit se montrer et s'affirmer car elle est fondatrice de l'accès à l'utopie. Elle en caractérise la possibilité et la condition. La transition, métaphorisée ici via la frontière ou le seuil, est une caractéristique fondamentale de l'utopie qui justifie aussi son questionnement tant architectural que plastique ou littéraire.

1-2-3 Regards uchroniques du seuil

Nous avons jusqu'ici entrevu le seuil comme le lieu de la transition en questionnant tout particulièrement l'espace, qu'il soit physique, architectural, plastique ou bien encore symbolique. Enfin, dans cette approche de la transition utopique que nous tentons d'illustrer par la figure du seuil, il convient de déplier plus amplement ce

qu'il en est du temps. En effet, s'il est constant que la littérature utopique façonne l'espace, il faut aussi souligner que c'est parfois le questionnement du temps qui est mis en exergue. La temporalité en utopie est omniprésente tant dans la narration du récit que dans la constitution même et originelle de ce dernier. C'est ce travail autour du temps et avec le temps que nous tenterons d'investiguer en nous plaçant toujours dans l'articulation, dans l'espace de l'entre-deux qui nous préoccupe ici. Si les occurrences sont multiples dans la littérature utopique, nous nous focaliserons principalement sur la notion d'uchronie qui marque une sorte de paroxysme du travail autour de la temporalité en utopie. Nous verrons dès lors que l'uchronie apporte un caractère immense au genre utopique en lui conférant une liberté totale tant sur le ton que sur la forme. Du glissement effectué par rapport au réel, la nouvelle conception du temps marque un accès à la possibilité même de l'utopie dans ce qu'elle possède d'inaccessible et d'inenvisageable. Un travail original autour du temps permet à l'auteur de placer son récit, mais aussi le lecteur, dans une position de possibilité jusqu'alors impensable. La transition marquée par une temporalité nouvelle et inédite est en effet un acte d'ouverture pure qui offre une liberté qui se justifie justement par cette remise en cause initiale. Disons autrement que, dans tout ce qu'elle remodèle au niveau temporel, la transition, le glissement dans le récit, fonde son existence propre. Une existence utopique du récit marquée par l'ouverture des possibles. Une fois de plus, notons que cette transition que nous métaphorisons dans le seuil marque en son sein un aspect inquiétant et déstabilisant. Il s'agit en effet d'une rupture du réel qui s'infiltrer vers l'utopie au profit d'une conception inédite et encore inconnue. Il faut alors accepter cette remise en cause des repères temporels afin de recevoir la possibilité même d'apparition du récit utopique. Notre vision du temps conjugée au quotidien et aux usages est tellement systématisée et réglementée que la remise en cause n'en est que plus efficace. Dans la société contemporaine où le temps est réglé, chronométré et calibré, l'utopie, sous couvert d'uchronie, apparaît tel un bâton qui vient contredire les rouages d'un temps que personne ne questionne plus. Ainsi la littérature, tout particulièrement l'utopie agite le réseau figé du temps dans un questionnement à la fois inquiétant mais tellement prolifique. Dans l'uchronie tout est initialement remis en cause et de fait, tout devient possible, envisageable. En ce sens, nous retiendrons la phrase de Borges qui remarque cette ouverture, « cela s'est produit il y a si longtemps qu'il me semble que la chose est arrivée à quelqu'un d'autre

qu'à moi³⁴⁶ ». Les jeux avec le temps fondent la plupart des récits de Borges et cette citation nous permet d'initier notre réflexion sur l'uchronie. Avec cette phrase, le temps semble tellement complexe à saisir de par son éloignement, que tout devient possible. La narration s'auto-exclut de tout cadre imposé ou bienséant, le lecteur sait déjà, averti, que le récit se déploie librement vers un ailleurs encore imprévisible et inédit. Au seuil du récit, libéré du carcan du temps imposé, le narrateur lui-même semble totalement ouvert à la multitude des possibles. C'est ainsi que l'utopie s'inscrit, débarrassée des codes et des chronomètres. Si l'utopie présente une temporalité narrative, elle ne répond à aucun système établi si ce n'est que la trame temporelle qu'elle initie elle-même dans une rupture au réel qui s'effectue au seuil du récit.

Dans cette confrontation des temps qui se trame au seuil, le rêveur prend toute sa place en tant que narrateur car sa position lui permet de jouer avec la temporalité pour mieux inscrire le récit dans la contemporanéité. Cette apparition du personnage rêveur, nous la rapprochons aussi de celle du voyageur dont nous avons déjà dressé le portrait. Dans l'acte de cheminement se joue la transition de l'espace certes, mais aussi en toile de fond, un reconditionnement du temps. C'est cette mise en parallèle que nous lisons chez Servier qui écrit que :

L'utopie est souvent une rêverie née du sommeil ; le réveil du dormeur devient alors une séparation presque douloureuse. De même, le retour du voyageur est une aventure terne, rapide, une simple façon d'expliquer le retour parmi les hommes, le retour à l'état de veille : le recommencement non souhaité de la vie quotidienne. Le voyage est la transposition du rêve ; il lui emprunte le bond du dormeur par-dessus l'espace, les obstacles enregistrés par la conscience à l'état de veille³⁴⁷

Prendre la figure du dormeur comme celle du narrateur permet à l'utopie de se libérer des contingences temporelles en marquant un seuil, une articulation qui jalonne le récit et en permet l'ouverture pure. L'écriture utopique se dresse alors dans l'espace de l'entre-deux qui permet de concilier et réconcilier les impossibles du réel dans un entente qui fait que la narration se tient dans un présent éternel soit celui de la contemporanéité. Ainsi, comme le note encore Servier, toute utopie se nomme dans

³⁴⁶ Jorge Luis Borges, *Le Rapport de Brodie*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1972, p. 26.

³⁴⁷ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, op. cit., p. 330.

un caractère uchronique qui fonde sa possibilité d'apparition et d'écriture, « toutes les utopies sont des uchronies. Lorsqu'elles proposent une date, comme L'An 2440 de Mercier, c'est une date fictive, analogue aux fausses précisions fournies par Hytlodée pour situer l'île d'Utopie, une manière de conjurer le temps déroulé tendu vers la Terre promise ou le Règne du Messie, une façon de nier la mort située, elle aussi, au bout du temps. L'utopie se présente à nous telle que la décrivent voyageurs ou rêveurs : figée dans un éternel présent³⁴⁸ ». Dans cette transition tant spatiale que temporelle, l'utopie offre à la fois ce qu'elle possède de plus inquiétant mais aussi de rassurant au sens poïétique. Nous pourrions paraphraser ceci en disant que la transition spatio-temporelle marquée par l'utopie nécessite un mal pour un bien, une perte déconcertante vers un gain, une acceptation qui fonde tant l'ouverture que les possibilités nouvelles.

Lorsqu'il écrit *L'An 2240, rêve s'il en fut jamais*³⁴⁹, Mercier souligne dans un premier temps la souffrance liée au rêve et au réveil pour mieux introduire son récit et la possibilité même qui inaugure la narration. Ainsi, se tient-il justement au seuil qui articule critique du réel de son époque et espoir en un monde meilleur, le passage se fait en rêve. Se convoquent présent, passé et futur, et au seuil des temps se conjugue la contemporanéité. La dichotomie du rêve et du sommeil est nécessaire chez Mercier qui se tient au seuil qui permet d'articuler les deux facettes du récit. Nous lisons alors chez son narrateur au moment de son éveil, « fâcheux ami, pourquoi m'éveilles-tu ? Ah, quel tort tu viens de me faire ! Tu m'ôtes d'un songe dont je préférerais la douce illusion au jour importun de la vérité. Que mon erreur était délicieuse, et que ne puis-je y demeurer plongé le reste de la vie ! Mais non, me voilà retombé dans le chaos affreux dont je me croyais dégagé³⁵⁰ ». Par ce passage est sous-tendue la nécessité d'une coexistence de l'un et de l'autre, et cette cohabitation ne peut se faire qu'à la frontière équilibrée qui unifie et harmonise. Soulignons qu'avec cette utopie de Mercier, nous assistons à la première occurrence d'un récit qui se veut utopique non pas dans un glissement spatial, un déplacement de lieu, mais bien dans un écart temporel.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 332.

³⁴⁹ Louis-Sébastien Mercier, *L'an 2440: rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 29.

Un autre exemple fameux de cette remise en cause inquiétante du temps au profit d'une utopie uchronique est l'ouvrage *Cent ans après ou l'an 2000*³⁵¹ d'Edward Bellamy. Dans ce récit aussi, le rêve est un facteur créateur car il permet au final au protagoniste de se rendre compte que toute l'aventure qu'il vient de découvrir n'était que le résultat d'un sommeil profond. Différemment de Mercier, l'éveil n'est ici pas un point initial du récit mais une découverte tardive. La transition utopique s'effectue quasiment à la fin du roman et laisse le personnage, tout autant que le lecteur, dans une position de désorientation déconcertante. Ainsi dit-il, « le passé était mort, écrasé sous le poids d'un siècle, et moi j'étais exclu du présent. Nulle part il n'y avait de place pour moi ³⁵² ». Ce constat est extrêmement intéressant tant sur le fond que dans la forme. Si le personnage se retrouve perdu et désemparé, nous constatons aussi le mélange subtil des aspects spatiaux et temporels. En effet, quand le rêveur s'éveille et découvre la vérité quant au temps, il s'inquiète tout autant de la temporalité que de sa condition spatiale, « il n'y avait plus de place pour moi ». Nous le répétons ici, avec l'utopie, le sujet est extrait du réel dans un acte de détachement, de transition. Seule l'œuvre permet de dresser un lien qui permet aux choses de tenir ensemble, en équilibre et harmonie. L'exemple est présent chez Bellamy : dans une conciliation complexe des temps et des espaces pour le protagoniste, seule la redécouverte dans une bibliothèque d'un ouvrage de Dickens lui permet de créer du lien, « grâce à ce trait d'union, je voyais maintenant s'opposer, avec une clarté parfaite, les images du passé et du présent³⁵³ ». Cette figure du trait d'union correspond bien aussi à ce que nous tentons d'illustrer au travers du seuil transitionnel. Il s'agit d'un instant mais aussi d'un lieu qui font liaison, qui dressent un lien qui permet de tenir conjointement les choses ensemble.

³⁵¹ Edward Bellamy, *Cent ans après ou l'an 2000*, trad. P. Rey, Gollion, Suisse, InFolio, 2008.

³⁵² *Ibidem*, p. 271.

³⁵³ *Ibidem*, p. 141.

1-2-4 Le miroir comme une allégorie du seuil artistique et utopique

Si l'image du miroir nous préoccupe ici, ce n'est pas pour sa multiplicité indéniable de signifiants mais en tant qu'espace utopique de passage spécifiquement. Dans cette figure éminemment complexe et symbolique, nous retiendrons tout principalement un aspect duel qui, loin d'une vision purement dichotomique, permet d'entrevoir le miroir comme un seuil. L'image du miroir en tant qu'espace transitionnel est double, elle existe bel et bien mais demeure impalpable, insaisissable. En cela, le questionnement du miroir nous permet de lier tout autant l'espace transitionnel que les caractéristiques de l'utopie dans sa propre terminologie. Nous verrons aussi que le miroir relève parfois du mensonge, du leurre plutôt, et donc convoque le jeu dans le domaine de l'incompréhensible, de ce qui nous échappe mais dont nous ne pouvons nier l'efficience pour autant.

Il faut accepter en premier lieu que le miroir, tout comme l'utopie, procède d'un refus, d'une négation (que nous avons pu souligner sous les traits de la rupture en utopie) qui mène nécessairement à une reconsidération des normes, un glissement. Un glissement qui nous amène à reconsidérer les choses autrement, d'un point de vue inédit qui appelle de fait l'altérité. Le miroir devient alors ce lieu ambivalent de passage, cette frontière, qui, comme nous avons déjà pu le dire, ferme tout autant qu'elle ouvre, exclu tout autant qu'elle accueille. C'est dans cette figure du miroir en tant qu'écart que nous comprenons sa valeur utopique de passage et de transition. C'est ce contraste, ou plutôt ce chiasme que nous lisons chez Carroll qui poursuit les aventures d'Alice de l'autre côté du miroir justement. Dans ces extraits fameux, ce qui nous intéresse est tout autant le miroir en lui-même que l'au-delà qu'il sous-tend. Disons autrement que dans ce récit, le cheminement duel que propose le miroir nous semble tout aussi capital que l'espace à découvrir « de l'autre côté ». Nous lisons ainsi un extrait où Alice s'entretient avec Kitty, son chat, à propos de ses phantasmes liés justement à la présence du miroir dans la pièce :

« Maintenant, Kitty, si tu veux bien m'écouter, au lieu de jacasser, je vais te dire tout ce que j'imagine à propos de la Maison du Miroir. D'abord il y a la pièce que tu peux voir dans la glace ... Elle est exactement semblable à notre salon, mais les objets y sont inversés. Je peux la voir toute entière lorsque je grimpe sur une

chaise ... Tout entière à l'exception de la partie qui se trouve juste derrière la cheminée. Oh ! comme j'aimerais voir cette partie-là ! J'ai tellement envie de savoir si l'on y fait du feu, en hiver ! on ne *saurait* être fixé à ce sujet, vois-tu, à moins que notre feu ne se mette à fumer et qu'alors la fumée ne s'élève aussi dans cette pièce-là... Et peut-être encore ne serait-ce qu'un faux semblant, destiné seulement à faire croire qu'il y a du feu. Puis, vois-tu, les livres y ressemblent à nos livres, à cette différence près que les mots y sont écrits à l'envers ; je le sais bien, car un jour j'ai tenu un de nos livres devant la glace, et lorsqu'on fait cela, on tient un livre aussi dans l'autre pièce³⁵⁴

Cet extrait relate effectivement les attentes d'Alice, les projections qu'elle peut se faire de ce lieu au-delà du miroir. Il s'agit d'un espace inversé, visible mais inaccessible. Tout comme l'utopie, cet espace n'est que soupçonné par Alice, son existence n'est que projection. Nous relevons aussi, et cela est l'une des caractéristiques spécifiques de l'utopie, une inquiétude fondée sur l'incertitude d'un espace inconnu, étranger bien que familier. Familier en effet car, comme nous le comprenons en fin de lecture, cet espace est une sorte d'inversion de l'espace qui accueille réellement Alice. Dans cet espace ouvert par le miroir, nous découvrons que les « livres sont écrits à l'envers », ce qui nous permet déjà d'entendre le fait que ce récit tente de reconsidérer l'espace tout autant qu'il se donne pour but de se remettre en question lui-même. Répétons avec l'appui de Marin que l'utopie est récit avant toute chose. Ici, le récit en tant que texte questionne son sens, celui de la lecture, pour questionner son sens fondamental, celui de sa nature. Tout cet aspect utopique du récit de Carroll marque sa puissance dans la figure du miroir qui, grâce à son ambiguïté, ouvre la possibilité d'une multitude de possibles envisageables.

L'omniprésence du miroir dans le récit est telle qu'Alice donne son nom à l'espace qu'elle projette et envie : la « Maison du Miroir ». C'est en effet, et nous le lisons dans l'extrait suivant, un désir palpable d'Alice que de traverser ce miroir pour en découvrir concrètement les possibilités :

« Oh, Kitty, comme ce serait merveilleux si l'on pouvait entrer dans la Maison du Miroir ! Je suis sûre de ce que je dis, oh ! elle contient tant de belles choses ! Faisons semblant d'avoir découvert un moyen d'y entrer, Kitty. Faisons semblant d'avoir rendu le verre inconsistant comme de la gaze et de pouvoir passer à travers celui-ci. Mais, ma parole, voici qu'il se change en une sorte de brouillard ! cela va être un jeu d'enfant que de le traverser... »

³⁵⁴ Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 217.

Tandis qu'elle prononçait ces mots, elle se trouva juchée sur la cheminée, sans trop savoir comment elle était venue là. Et, à coup sûr, la glace commençait bel et bien à se dissoudre, comme un brouillard de vif argent.

A l'instant suivant, Alice avait traversé la glace et sauté avec agilité dans le salon du Miroir³⁵⁵

Tout comme l'interdit du toucher devient tentant ne serait-ce que par son injonction qui prohibe, la traversée du miroir attire par son impossibilité physique apparente. Mais en utopie les apparences sont trompeuses et la petite Alice parvient à traverser ce miroir qui se présente au final plutôt comme un épais brouillard. C'est dans cette figure floue mais perceptible que nous plaçons le seuil utopique qui participe tout autant de l'extériorité que de l'intériorité. Avec cette rupture, Alice veut atteindre « l'autre côté » tant par attirance de l'inconnu, de l'étranger, que par ennui et refus de son monde quotidien. Si l'espace déployé par le miroir est complexe, il en est de même avec la temporalité qui se montre dans un instant de fugacité. Le miroir apparaît tel un espace sur le fil, à double tranchant, et un temps fugace, celui de l'instantanéité. Ainsi, le miroir offre l'accès à un lieu inédit qui nous apparaît comme une figure extrême de l'utopie, un lieu où l'espace s'affirme dans une pure négativité. Le miroir dans son acte de retournement, nous fait découvrir une utopie où la révélation en négatif est poussée à son paroxysme. L'espace projeté par le miroir, à travers le miroir convoque l'utopie telle que tente de l'expliquer Marin lorsqu'il explique qu'« elle est l'Autre Monde, le monde comme autre, l'autre du monde. Elle est l'envers de ce monde-ci, son négatif au sens photographique du terme³⁵⁶ ». C'est cette image fondamentale que nous donne Carroll au travers des aventures d'Alice, il s'agit d'une rencontre tout autant de la frontière que de l'Autre, en tant qu'altérité pure.

Si nous évoquons le miroir comme figure du seuil transitionnel c'est aussi, au-delà de sa capacité limitante et poreuse, pour sa puissance poétique. En effet, via son aspect réfléchissant, le miroir offre de nombreuses possibilités créatives tant plastiques que littéraires ou symboliques. Le miroir contient alors deux aspects

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 217-218.

³⁵⁶ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 300.

concomitants, il reçoit dans le même temps qu'il donne. Plus profondément, il rejette tout autant qu'il accueille et inversement. C'est dans cette figure paradoxale que le miroir s'affirme en tant qu'espace et temporalité poétique. Voici ce que nous dit Borges :

La nuit, parfois, j'aperçois un visage
Qui me regarde au fond de son miroir ;
L'art a pour but d'imiter ce miroir
Qui nous apprend notre propre visage³⁵⁷

Avec le miroir se trame quelque chose qui s'apparente à l'art dans ce jeu de projection qui renvoie le spectateur tout autant à sa propre personne qu'à l'expérience de l'altérité. Ainsi, en miroir, « je est un autre », le spectateur projeté dans et par l'œuvre d'art se trouve accueilli en un lieu inédit, insaisissable mais bel et bien efficient. Dans cette rencontre qu'est l'expérience esthétique, car il s'agit bien sûr d'une rencontre, le sujet fait la découverte d'un monde et d'une temporalité déployés par l'œuvre. Cette rencontre, le miroir peut en être l'allégorie grâce à l'espace spécifique et ambigu qu'il suppose. Cet espace utopique qui refaçonne et redimensionne le réel dont il se détache en rupture et glissement. Dans ce lieu exclu du réel, je rencontre l'œuvre tout autant que je me rencontre moi-même, ainsi comme dans un miroir. Pareillement, cette rencontre est ouverture dans le sens d'un accès à ce qui demeurait jusqu'alors impalpable, inenvisageable même. Cet accès, ce cheminement vers un ailleurs inopiné, c'est l'artiste qui le trace emporté par le rayonnement de son œuvre. Dans ce sens, Salignon affirme, « voir, peindre, sculpter ce qui n'est donné à personne, c'est de cette impossibilité que l'artiste ouvre un chemin à travers l'autre côté du monde, là où nous n'avons accès qu'après, et parfois jamais, là où les figures n'apparaissent que dans une absence qui les porte³⁵⁸ ». Le miroir montre cette révélation d'une négativité photographique qui s'affirme au profit de l'instauration d'un lieu inédit et original. Ajoutons à cela, qu'en tant que frontière, seuil, il en est aussi l'accès privilégié dans sa capacité de réflexion. Réflexion tout autant physique que sémantique.

³⁵⁷ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 161.

³⁵⁸ Bernard Salignon, *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 66.

Enfin, si nous prenons le miroir comme allégorie du seuil, il faut lui concéder un acte primordial d'ouverture et de déploiement. Nous l'avons vu avec Alice, la projection utopique ne s'arrête pas au miroir mais le traverse, s'en empare et l'outrepasse vers un ailleurs. Le miroir, tout comme le seuil, est là pour être franchi, pour être parcouru, traversé et de fait, dépassé. Il s'agit de se placer à la frontière, sur le fil, pour accepter pleinement de se déplacer d'un côté ou de l'autre. Le miroir bien que fixe en apparence est un cheminement, il initie un parcours dont il jalonne la possibilité même. Il qualifie et personnifie dans un temps et un espace unique le passé, le présent et le futur. Dans l'instantanéité de sa présence et de son apparition, il relève de la contemporanéité qui le marque à son tour. Il s'agit alors de voir dans le miroir une articulation qui rend visible et qui rend aussi possible l'ouverture vers un inconnu, vers l'altérité. C'est cette expérience que nous lisons chez Sébastien Mercier qui, dans son ouvrage *L'An 2440, rêve s'il n'en fut jamais*, relate la rencontre du miroir comme une expérience intérieure, une redécouverte de soi, mais aussi le passage de la réalité à l'utopie même : « je me levai, et je me trouvai d'une pesanteur à laquelle je n'étais pas accoutumé. Mes mains étaient tremblantes, mes pieds chancelants. En me regardant dans mon miroir, j'eus peine à reconnaître mon visage. Je m'étais couché avec des cheveux blonds, mon front était sillonné de rides, mes cheveux étaient blanchis, j'avais deux os saillants en-dessous des yeux, un long nez, et une couleur pale et blême était répandue sur toute ma figure³⁵⁹ ». Dans la rencontre du miroir chez Mercier s'ouvre un monde, une multiplicité de possibilités nouvelles. Dans l'apport de la figure du miroir se trame une ouverture qui déploie, à l'image de l'œuvre d'art.

Le miroir devient pour nous le lieu où se déploie l'instant, le fugace qui convoque un avenir en pleine construction. Face au miroir, le sujet fait l'expérience du temps et de l'espace qui passent toujours à l'identique mais jamais pareil foncièrement. Comme avec le fleuve d'Héraclite, tout coule, tout passe, le miroir comme le seuil ne fait que se franchir, se traverser, sans possibilité de retour à l'identique originel. C'est ce parallèle que nous rappelle Borges avec poésie en soulignant le fait que le temps, insaisissable nous échappe :

³⁵⁹ Louis-Sébastien Mercier, *L'an 2440: rêve s'il n'en fut jamais*, op. cit., p. 35.

Est-il un temps
Qui ne soit pas le temps irréversible
De la rivière où comme en un miroir
L'Ephésien découvrit le symbole
De sa fugacité ?³⁶⁰

Si le miroir, à l'instar du seuil dans sa figure transitionnelle, n'est qu'un passage, nous pouvons pousser cette observation de la traversée vers un élément plus palpable, plus lourd qui est celui décrit à travers la porte. Elle est un seuil qui s'affirme dans une verticalité qui rejoue l'horizontalité du seuil, elle convoque le ciel tout en se basant à la terre. Elle agit tel ce miroir qui réfléchit en se tenant à la lisière de la forêt, le long du fleuve où tout coule sans cesse.

³⁶⁰ Jorge Luis Borges, *L'Or des tigres*, op. cit., p. 52.

1-3 La porte vers utopie : une injonction au franchissement

« Viens dans l'ouvert ami ! ... »
Hölderlin³⁶¹

Sujet essentiel de l'architecture en son sens le plus vaste et philosophique, la porte nous intéresse en ce moment car elle prend ici toute sa place en tant qu'espace transitoire qui articule tout autant l'ouvert que le fermé. Elle est aussi et surtout un accueil, un seuil, et un appel au franchissement, à la traversée et reprend ainsi certains aspects déjà développés sous les traits du miroir. La porte dans sa stature et sa mise en tension fait communiquer en dialogue les puissances de l'architecture mais aussi des interprétations qui relèvent de pratiques plastiques très contemporaines. Marquant tout autant le lieu que l'instant de par sa présence, nous verrons comment elle jalonne l'utopie dans une injonction au franchissement, au dépassement et à l'ouverture vers un ailleurs invoqué. La porte est aussi une affirmation, un signifiant de sa présence et de sa projection vers l'ailleurs dans tout ce qu'il possède d'étrange, d'étranger, d'inconnu et de fait, d'inquiétant. Nous dirons ainsi combien la porte questionne et soulève de multiples interrogations qui s'entrecroisent et se répondent.

S'il s'agit d'entrevoir la porte comme la figure dressée d'une invitation, nous notons dans un premier temps, sous l'œil averti de Dante, que la porte est une traversée qui se dit elle-même. Elle propose son propre lieu, son propre instant et sa puissance réside dans le fait qu'elle se montre tout autant qu'elle se dit de manière autonome. Pour le poète de la *Divine Comédie*, la porte intervient tel un jalon primordial du récit dans tout ce qu'il possède de spatial mais aussi dans sa capacité de diction, de signifiant. Ainsi nous lisons sur le fronton de la porte de l'enfer l'inscription suivante :

« PAR MOI L'ON VA DANS LA CITE DES PLAINTES,
PAR MOI L'ON VA DANS L'ETERNEL TOURMENT,
PAR MOI L'ON VA CHEZ LE PEUPLE PERDU.
LA JUSTICE ANIMA MON CREATEUR ;
M'ONT DEIFIEE LA DIVINE PUISSANCE,
L'AMOUR PREMIER, LA SUPREME SAGESSE.
RIEN AVANT MOI JAMAIS NE FUT CREE
QUE D'ETERNEL, ET JE DURE ETERNELLE :
VOUS QUI ENTREZ, LAISSEZ TOUTE ESPERANCE. »

³⁶¹ Friedrich Hölderlin, *Oeuvres*, op. cit., p. 803.

Ces mots chargés d'une couleur obscure
Étaient écrits au-dessus d'une porte³⁶²

Si ce n'est bien évidemment pas un accès à l'utopie que nous propose Dante, nous relevons cette inscription afin d'accentuer le fait que la porte est un cheminement qui invite et s'affirme. Cette inscription est pour notre approche une entrée en matière, une entrée à la fois physique, matérielle mais surtout un accès théorique et poétique. Nous accédons avec ces mots inscrits à ce qui dure dans l'éternité soit l'accès à l'accès. La porte devient alors une sorte d'allégorie doublée d'une mise en abîme de l'accès. Il s'agit bien avec cette inquiétante entrée en enfer d'une transition. Elle dit ce qu'elle est mais de fait, elle dit aussi ce qui ne sera plus une fois le seuil franchi, ou du moins ce qui a été. Ainsi elle marque un passage tangible et souvent irréversible. Elle rejoue, comme le souligne Borges, l'expérience d'Héraclite et du fleuve dans lequel nous ne pourrions jamais retourner exactement à l'identique. Elle demeure et demeurera toujours la porte, toujours là et identique, mais son franchissement est une étape unique, une sorte d'hapax sensoriel, spatial et temporel.

1-3-1 Un espace ambigu où se conjuguent fermeture et ouverture

Il faut dès à présent souligner que la porte, dans son aspect architectural tout autant que philosophique relève d'un aspect ambigu où s'articulent ouverture et fermeture. Si ces deux aspects sont mis en œuvre par la porte, il faut préciser qu'il ne faut pas entendre cela par le prisme d'une dualité qui oppose l'ouvert et le fermé mais bien dans une puissance d'interrelations qui conjugue et met les formes en dialogue. Disons autrement que la porte n'est pas le lieu d'un affrontement manichéen et tranché mais un espace poreux et protéiforme où s'entremêlent des aspects en apparences opposés. De fait, la porte est pour nous une figure utopique car elle met en évidence un lieu incertain voire intangible où règne l'ambiguïté dans une mise en miroir, en dialogue d'aspérités spatiales que sont l'ouvert et le fermé. Elle est ainsi et aussi, à

³⁶² Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 607.

l'instar de l'utopie, un espace inquiétant qui questionne, qui interroge et ainsi met en branle tout un monde à part entière. C'est en effet à travers son aspect ambigu et complexe, son aspect multiple et insaisissable que la porte nous interroge dans un lieu qui est celui du glissement, de l'écart. Au regard de cela, nous pouvons interpeller Gaston Bachelard qui, dans *La Poétique de l'espace*, cite le poète Pierre Albert-Birot soulevant ainsi toute la beauté et le caractère mystérieux des ambiguïtés multiples résidant au seuil de la porte :

A la porte de la maison qui viendra frapper ?
Une porte ouverte on entre
Une porte fermé un antre
Le monde bat de l'autre côté de ma porte³⁶³

Le poète dans un premier temps interpelle la porte en utilisant la forme interrogative pour mieux stipuler l'aspect inquiétant et incertain de cette dernière. Si la porte est ouverte, c'est bien une invitation au franchissement qu'elle propose, si elle est close, il s'agit aussi d'une invitation mais cette dernière se veut purement imaginaire et projective. En conclusion de ces vers, quel que soit l'état de la porte, il s'agit d'une invitation vers un monde nouveau, projeté et qui convoque un ailleurs en rythme, « un monde qui bat ». La porte nous convie à un accès utopique, elle nous invite vers un ailleurs qui « bat de l'autre côté ». La porte symbolise à la fois la possibilité d'un accès à l'utopie, mais elle marque aussi le lieu transitionnel d'un glissement du réel perçu vers un monde inédit projeté en rythme. Cette puissance intrinsèque à la porte réside en partie justement dans le fait qu'elle relève et participe tout autant à l'ouverture qu'à la fermeture.

Les récits utopiques nombreux illustrent parfaitement ce principe en tentant d'abolir idéologiquement l'aspect dualiste souvent associé à la porte. Les notions de fermeture et d'ouverture en utopie ne sont plus envisagées selon une vision qui oppose frontalement mais selon le désir de créer un espace libéré, sans entraves. Que ce soit dans la République de Platon, dans les cités urbaines de l'Utopie de More ou bien encore dans la cabane en bois de Thoreau, les habitations sont dépourvues de serrures. Les portes sont toujours ouvertes, pas de verrou. Cette vision utopique peut

³⁶³ Pierre Albert-Birot, cité par Gaston Bachelard in, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 23.

être lue selon deux axes différents. Le premier est celui d'une lecture politique critique où l'absence de verrou affirme une vision sécuritaire, le monde est tellement paisible et idéal que les vols sont inenvisageables et exclus. Le problème étant que cette vision n'est possible que par le fait que l'utopie est au préalable conçue comme un espace à part, lui-même exclu du monde réel. Il s'agit d'une enclave où les habitants sont à la fois sélectionnés et privilégiés. De fait, cet aspect est critiquable car si les demeures peuvent être ouvertes en permanences, c'est au détriment d'un espace urbain lui-même clos et verrouillé au préalable. Il s'agit d'ouvertures individuelles permises uniquement par une fermeture originelle et cette situation est de fait condamnable. En revanche, si nous prenons ces exemples sous l'œil d'une esthétique architecturale, l'absence de verrou en utopie est une image essentielle au plan philosophique. Les écrits utopiques doivent nous permettre, sans nous arrêter sur l'anecdote, de saisir la porte comme une idée supérieure. Nous pouvons alors envisager l'espace utopique comme une ouverture pure et donc, comme le lieu d'un accueil de l'altérité.

C'est cette vision qu'adopte Bachelard dans *La Poétique de l'espace* en soulignant que la clef ferme plus qu'elle n'ouvre et que cela est inversement vrai pour la poignée, « remarquons bien que la « poignée » de la porte ne pourrait guère être dessinée à l'échelle de la maison. C'est sa fonction qui prime tout souci de grandeur. Elle traduit une fonction d'ouverture. Seul un esprit logique peut objecter qu'elle sert aussi bien à fermer qu'à ouvrir. Dans le règne des valeurs, la clef ferme plus qu'elle n'ouvre. La poignée ouvre plus qu'elle ne ferme³⁶⁴ ». Nous pourrions paraphraser les mots de Bachelard pour affirmer plus loin que la porte en tant qu'objet architectural, qu'elle possède une clef, une serrure ou un verrou, ne fait qu'ambitionner l'ouverture et le franchissement. Elle est un appel pur et gratuit à l'ouverture et au passage vers un ailleurs. Bachelard nous dit encore que « toute serrure est un appel au crocheteur³⁶⁵ ». Paradoxalement, la fermeture dans son concept semble venir rejouer voire magnifier l'aspect apertural de la porte. Elle est un passage qui, même extrêmement étroit et limité, permet la transition et le franchissement.

Quand l'utopie questionne et interroge cet aspect ambigu voire paradoxal de la porte en tant qu'élément architectural archaïque, c'est tout naturellement que les arts

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 78.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 85.

plastiques s'intéressent aussi à un dialogue où s'interpellent espaces transitionnels et cheminement des formes. Une œuvre qui engendre particulièrement cette réflexion est liée au travail plastique de l'artiste japonais Tadashi Kawamata. En 2008, L'Ecole Nationale d'Architecture de Versailles (ENSAV) fait appel à l'artiste pour diriger un *workshop* réunissant 150 étudiants et dix enseignants. Au cours de ce travail collaboratif, l'artiste propose de réaliser des œuvres avec pour matériau principal et quasiment unique des caquettes de bois issues du marché. Ce *workshop* en tant que travail communautaire est pour lui une démarche primordiale qui laisse toute sa place à l'ouverture de possibilités multiples³⁶⁶. En parallèle à cela, l'artiste propose une œuvre personnelle intitulée *Grandmaison*³⁶⁷ qui est une véritable installation *in situ* où près de 5000 caquettes en bois découlent de la toiture du bâtiment signé Jules Hardouin-Mansart. Travaillant directement sur ce bâtiment riche au niveau patrimonial, l'artiste nous intéresse particulièrement dans un jeu de mise en écho d'éléments en apparences hétérogènes voire opposés. L'artiste affirme ainsi son œuvre dans un travail de contrastes multiples qui permet à l'installation d'apparaître pleinement autour d'un questionnement à la fois plastique, formel, symbolique, social et philosophique. Kawamata lors d'un entretien déclare à ce propos, « j'ai entièrement couvert le centre d'art de caquettes pour qu'on ne puisse plus voir l'architecture. L'intérieur et l'extérieur du centre d'art ont disparu, couverts, comme une montagne, de ces caquettes venues du marché. C'était un message pour Versailles dont l'architecture est toute-puissante³⁶⁸ ». Loin d'annuler l'architecture présente, l'artiste rejoue la construction

³⁶⁶ Le travail de création collective est essentiel dans l'œuvre de Kawamata, notamment dans la pratique du *workshop* qu'il conceptualise comme une manière d'agir à part entière : « je travaille avec de nombreuses personnes à cause de l'échelle importante des projets et je m'intéresse toujours à la manière d'agir de ces gens qui m'aident. Ils ont souvent des idées nouvelles qui permettent au projet d'évoluer, et moi je cherche ces moments-là ; je reste ouvert à toute suggestion : sur la manière de travailler, de collaborer ou de construire. C'est très efficace et ces idées permettent parfois de définir la structure même du projet ». Entretien avec Gilles Coudert, *Kawamata Workshop*, catalogue, a.p.r.e.s. éditions La Maréchalerie-Centre d'art contemporain, 2008, p. 34.

Toujours au sujet du *workshop*, le plasticien affirme un réel échange où le travail s'effectue dans les deux sens et où chacune des parties s'auto-stimulent au profit d'une œuvre à la fois créative et pédagogique, « j'aime beaucoup travailler avec des gens : penser mon travail avec des étudiants, des charpentiers, des architectes, des ingénieurs, toutes sortes de gens ... Ce n'est pas seulement un travail solitaire. Je travaille toujours avec des gens, sur place. C'est ma façon de faire des choses. Je décide sur place. J'arrive bien sûr avec un plan, mais que je modifie sur place, en m'inspirant de tout ce que je vois. Je suis vraiment à l'écoute, à la recherche de sensations. En ce sens, je ne dicte pas d'ordres aux étudiants. Mes créations se font en atelier de manière collaborative ». Entretien avec Jean-Paul Fourmentraux, *L'œuvre commune : affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, p. 121-122.

³⁶⁷ Tadashi Kawamata, *Grandmaison*, 2009, installation *in situ*, La Maréchalerie – centre d'art contemporain, Versailles.

³⁶⁸ Tadashi Kawamata, entretien avec Gilles Coudert, *Kawamata Workshop*, *op. cit.*, p. 40.

dans un acte de recouvrement intempestif qui ne laisse entrevoir qu'une ouverture discrète et étroite. Si l'œuvre dessine de nombreux contrastes, il faut préciser que c'est dans un dialogue de ces derniers qu'elle s'affirme, se dresse dans l'espace. Si cette installation met en miroir matériaux pauvres et prestige du lieu, fragilité du bois de cagette et solidité de la pierre, organisation classique du bâtiment et aspect imprévisible voire désorganisé des formes de l'œuvre, c'est pour mieux illustrer la dualité de cette structure qui forme une sorte de porte monumentale dont l'ouverture est minimale. Dans cette harmonisation des contraires se trame l'apparition d'un passage qui s'inscrit dans un équilibre qui fait que l'œuvre tient et se tient à l'orée des tensions.

Nous utilisons l'image de l'orée pour présenter un espace de l'entre-deux, de l'interstice. Cette notion chez Kawamata, nous pourrions aussi la rapprocher du principe architectural et philosophique japonais du *Ma*. Ce dernier est une vision et un système complexe qui permet de définir de multiples traductions qui correspondent à un espace propre qui permet de lier ou bien délier, un interstice, une pause ou encore un silence, une respiration. C'est aussi un décalage qui se tient à la bordure, à la lisière, dans un intervalle tant spatial que temporel. Ce concept asiatique s'avère extrêmement proche de tout ce que nous avons pu avancer au sujet de la frontière, du seuil ou bien de la porte dans son approche architecturale et utopique. Dans son geste plastique, Kawamata qui connaît parfaitement cette notion essentielle, intègre un questionnement tant plastique que théorique sur cet espace-temps de la bordure, de l'orée, « *Ma* est un entre-deux, une séquence arrêtée. C'est une sorte d'essence du temps. C'est un aspect important de l'esthétique japonaise. (...) Je suis intéressé en effet par l'entre-deux³⁶⁹ ». Avec l'œuvre *Grandmaison*, il installe son geste artistique au seuil de ce principe et le personnifie sous les traits d'une œuvre monumentale et architecturale. Cette installation, pour autant, n'appelle pas un lieu et un temps figés mais bien une réalisation autour du rythme et du passage. C'est une œuvre active, mobile qui incite au mouvement, à la traversée et de fait, à l'expérience esthétique du cheminement sensoriel et de la rencontre : « si j'en appelle au passage, ce n'est pas pour définir l'unité d'un nouveau terme fondateur, il s'agit plus d'un mouvement, comme le passage du temps du passé vers le présent. J'étais une sorte d'organisation

³⁶⁹ Tadashi Kawamata, entretien avec Mouna Mekouar in, *Tadashi Kawamata: habiter le monde*, Futuroscope, France, éditions SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2013, p. 53.

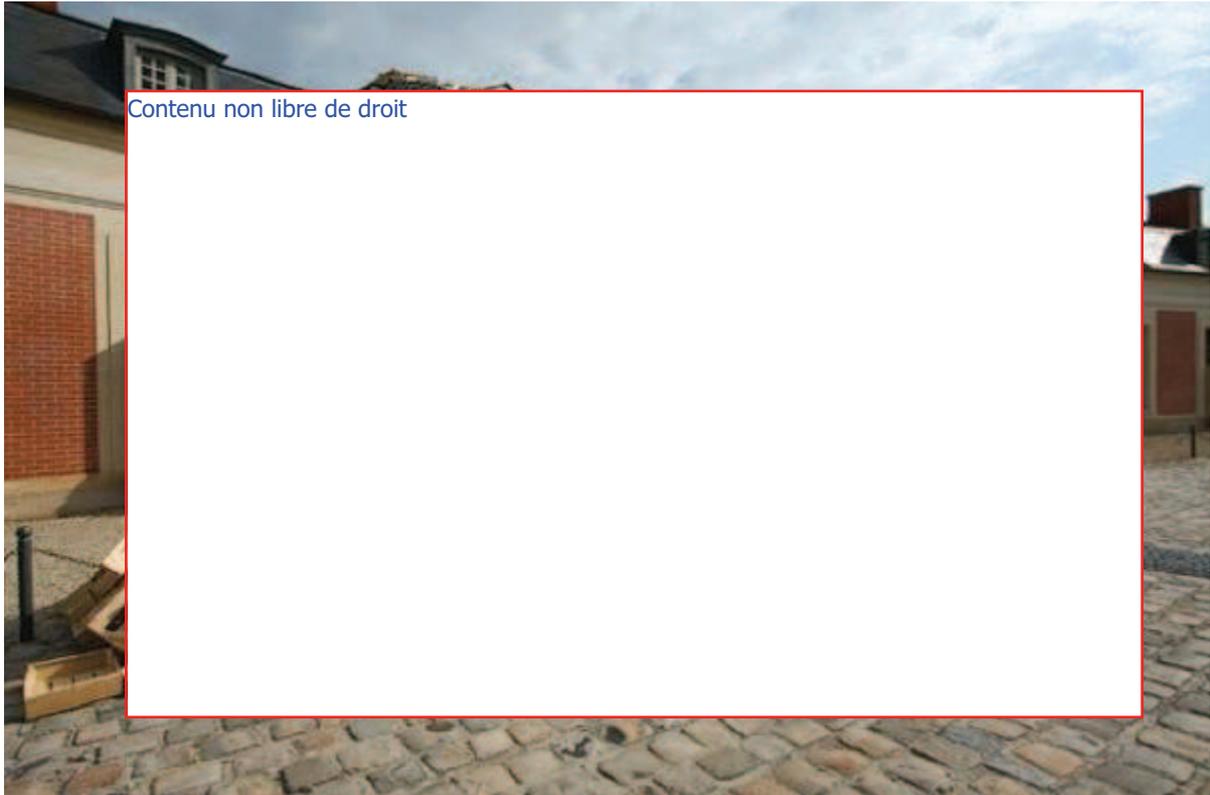


Figure 22 - Tadashi Kawamata, Grandmaison, 2009.

qui ne se cristallise pas dans ces objets. C'est pour cela que je préférerais les ponts ou toutes sortes de passages, ils impliquent de nombreuses expériences et quand les gens traversent ces structures, ils déplacent leur façon de ressentir³⁷⁰ ». Nous prenons ici comme image une œuvre qui présente une porte mais il faut noter que cette préoccupation spatiale et artistique du passage est très chère dans les œuvres de Kawamata. Son corpus artistique est teinté de ponts, de passages, de tracés, de promenades, tout autant de sujets qui questionnent justement l'entre-deux et son franchissement. Ainsi l'œuvre implique tout autant l'espace que le temps, qui sont ici mis en œuvre dans des installations qui se vivent et se ressentent en interaction.

Si l'œuvre de Kawamata se tient dans un équilibre rythmé qui est celui du *Ma* ou bien de l'entre-deux, de l'intervalle, il faut préciser qu'il en est de même dans sa position en tant que sujet, en tant qu'artiste. En projetant nécessairement son propre corps dans l'œuvre, le plasticien s'interroge aussi en tant que sujet dans une incapacité à garder une place stable et propre. Il s'agit pour lui aussi d'une traversée, d'un cheminement entre les disciplines, qui lui permet de tenir en tant qu'artiste dans les espaces nombreux des interstices. Kawamata se tient à la lisière des conceptualisations, des catégories, et de fait, participe de toutes dans un même geste, « je n'ai jamais pensé mon œuvre selon les catégories de la sculpture, du land art ou de l'installation, ce n'est pas mon propos [...] Je me dis toujours que je suis "entre", je préfère ce jugement flottant, je suis entre l'architecture et la sculpture, ou l'environnement [...] Je me perçois comme un constructeur – j'appréhende les choses comme un homme ordinaire. Je ne suis ni un architecte ni un sociologue³⁷¹ ». A l'instar de ces œuvres, il se tient au seuil de la porte et affirme ainsi et toujours la possibilité d'ouvertures mais aussi la naissance d'accès qui donnent accès. Dans un entretien de 2010, l'artiste japonais affirmait cette position d'ouverture en prenant justement l'image de la porte comme allégorie de son travail, « je peux construire une porte, mais qui n'est pas ouverte en permanence ... elle est parfois fermée, parfois ouverte, mais même lorsqu'elle est fermée il y a toujours un peu d'espace pour se faufiler. La fermeture n'est jamais vraiment hermétique, les gens peuvent toujours passer à travers³⁷² ». Si cette conception artistique et philosophique reprend tout ce que nous

³⁷⁰ Tadashi Kawamata, entretien avec Frédéric Migayrou in, *Kawamata*, Tours, éditions CCC Tours, 1994, p. 115.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 112.

³⁷² Tadashi Kawamata, entretien avec Guy Tortosa in, *Tadashi Kawamata: tree huts*, Paris, éditions K. Mennour, 2010, p. 46.

avons pu dire à propos de la porte, il en va de même au regard de l'utopie. Nous sommes bien avec Kawamata, dans ce lieu purement insaisissable mais indéniable de l'entre-deux ou, pour reprendre Bachelard, de l'entr'ouvert. Ce n'est pas un hasard si ces deux notions apparaissent ici conjointement car, du propre aveu de Kawamata, la lecture de Bachelard marque un moment important dans l'apprentissage artistique de l'artiste. Ainsi dit-il, « *La Poétique de l'espace* est un livre que j'ai lu et relu pendant mes années d'études à l'École des beaux-arts de Tokyo et qui m'a beaucoup influencé³⁷³ ». Dans cet ouvrage majeur tant lu par Kawamata, nous avons déjà souligné la vision philosophique et architecturale de la porte en tant qu'espace interstitiel et transitionnel mais, pour aller plus loin, à l'image de Kawamata, il faut aussi dire que cette position est aussi celle du sujet humain. L'homme dans sa stature et sa réflexion, se tient dans cet espace utopique qu'est l'entre-deux où règnent harmonie et équilibre des tensions, « alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se manifester et *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert³⁷⁴ ». En effet, ce lieu de l'insondable, de l'impalpable correspond à une caractéristique humaine que l'on retrouve aussi dans les pratiques architecturales les plus anciennes. En cela, l'espace de l'entre-deux semble sous-tendre un aspect universel que l'utopie questionne naturellement, voire nécessairement. Pour illustrer aisément cette sensation, nous pouvons dire avec Christian Godin que, « comme le chat qui ne sait s'il doit entrer ou sortir, l'être humain aime volontiers l'entrebâillement- cela est vrai du vêtement comme de l'architecture³⁷⁵ ». Dans cette stature sur le seuil, inscrit dans l'entrebâillement de la porte, à la lisière de la forêt, c'est aussi, nous l'avons dit, l'expérience du passage que fait le sujet humain. L'œuvre d'art ne fait que magnifier cette direction déjà existante, elle vient se placer au lieu insaisissable qui fait que tout accès et toute stature deviennent possible. L'œuvre se montre ainsi dans le lieu de sa possible apparition, elle se donne dans un lieu et un instant qui convoquent l'utopie tant dans sa fugacité que dans sa projection. Il faut alors effectuer la traversée.

³⁷³ *Ibidem*, p. 57.

³⁷⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.

³⁷⁵ Christian Godin et Laure Mühlethaler, *Edifier: l'architecture et le lieu*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 23.

1-3-2 De la nécessité d'un franchissement

Dans notre approche du franchissement de la porte, nous prendrons comme point initial une citation très pragmatique, voire un peu restrictive, d'Etienne Gilson qui permet d'initier une réflexion sur la nécessité d'un cheminement à travers : « Un tableau ne sert qu'à être vu ; la musique ne sert qu'à être entendue ; la poésie ne sert qu'à être lue, mais la plus belle porte sert à passer »³⁷⁶. Nous lisons dans ces mots l'absence d'une restriction en fin de citation, en effet si la porte sert à passer, soulignons qu'elle ne sert pas uniquement à passer. Une fois cette concession faite, nous pouvons appuyer le caractère initial de la porte qui est celui du franchissement. Dans sa stature et son architecture qui se dresse, la porte stipule une injonction à traverser, à effectuer l'expérience corporelle et esthétique, symbolique et sensible d'un passage vers un ailleurs qui, au seuil de la porte nous convoque irrémédiablement. La porte qu'elle soit ouverte ou bien fermée, nous l'avons dit auparavant, accomplit le désir de traverser. Un désir qui possède tout autant d'ambiguïtés que de mystères, d'étrangetés, et c'est en cela qu'elle recèle un aspect tout autant rassurant qu'inquiétant. Nous pourrions aussi ajouter qu'elle possède une puissance d'excitation aussi, excitation qui se trame dans un jeu où l'inconnu est frôlé, côtoyé, mais pas encore rencontré. En cela, elle possède un caractère utopique, dans cette approche progressive, dans ce glissement qui donne accès dans un premier temps et qui permettra dans un second la rencontre pure et inédite. La porte s'affirme en tant qu'expérience esthétique initiatique de l'utopie.

Inquiétante aussi car elle joue avec nos craintes, nos terreurs qui font face à l'étrange, l'étranger, à savoir l'altérité pure en tant qu'existence autre que la mienne. Il s'agit avec la porte, de se lancer dans un accès à l'altérité mais aussi de braver l'interdit du franchir, l'expérience de la propriété. Traverser une porte, c'est s'approprier un espace, donner un lieu nouveau à sa corporéité. C'est faire l'expérience inédite que nous propose Marcius Galan dans l'œuvre *Seção diagonal*³⁷⁷, dont nous avons pu parler au premier chapitre au sujet de la mise en place de nouvelles conditions spatio-temporelles. A l'image d'une porte entrebâillée, le plasticien nous invite à franchir un

³⁷⁶ Etienne Gilson cité par, Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès in, *L'indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 94.

³⁷⁷ Marcius Galan, *Seção diagonal*, 2014, installation *in situ*, peinture, bois, cire pour sol et filtres de lumière, Palais de Tokyo, Paris.

seuil vers un espace projeté et cette traversée est un acte complexe car freiné de prime abord par l'injonction inscrite au seuil justement, « ne pas franchir ». Comme nous avons vu au-dessus que la fermeture marquait un appel dissimulé à l'ouverture, nous pourrions dire ici que l'avertissement voire l'interdiction du franchissement pousse, dans un jeu paradoxal, à franchir le seuil. La porte, qui plus est en utopie, marque le nécessaire franchissement qui n'est que le résultat d'un appel intempestif d'un monde en latence, de « l'autre côté du miroir ».

Si nous entrevoyons la porte dans sa définition au quotidien, nous pouvons y entendre un lieu d'accès en tout pragmatisme et utilitarisme. Si nous parvenons à outrepasser cela, c'est certainement grâce à l'utopie qui nous permet d'envisager derrière la porte un monde inconnu, en construction, qui n'attend que d'être foulé. Il s'agit alors d'un glissement qui se donne, qui s'offre naturellement, non pas d'un accès qui se quémante, que l'on implore. C'est cette vision que nous devons à Nietzsche avec lequel nous pourrions rapprocher le monde de l'enfance à une vision utopique car bien moins emprise du réel. Ainsi nous lisons dans *Humain, trop humain*, « l'enfant de même que l'homme, voit dans tout ce qui lui arrive, dans tout ce qu'il apprend, des portes : mais pour l'homme se sont des portes d'accès, pour l'enfant des passages³⁷⁸ ». Si Nietzsche différencie dans son approche les figures de l'homme et de l'enfant, c'est pour mieux marquer l'emprise du réel mais aussi de l'intellectualisation et du pragmatisme chez l'Homme adulte. Dans l'usage quotidien et banalisé de la porte par l'Homme apparaît une émergence de l'utilitarisme et la consommation qui l'éloigne des rêveries enfantines qui font appel tant à l'imagination qu'à la multiplicité des possibles. Pour l'enfant, à l'instar de l'utopie, les portes ne sont pas des barrières, des jalons qui cloisonnent mais bien des passages, des lieux transitionnels qui correspondent à des possibilités de glissement et donc à une mise en puissance des porosités qui lient et délient dans un même moment. Nous reprendrons pour ainsi dire les mots de Salignon, pour affirmer que la porte correspond à un « là où l'espace espace ». En effet, l'espace auto-engendré par la porte, dans une autogenèse des formes, permet de créer un nouvel espace qui offre un glissement, une déliaison non pas abrupte mais progressive. Ainsi, dans un détachement au réel, le corps au seuil de la porte, fait l'expérience esthétique d'un lieu inédit, loin des repères géographiques figés et ordonnées, « c'est là où l'homme, cet

³⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 484.

être perdu, se tient face à ce qui le traverse (...) C'est là où la notion de frontière se disperse et joint le bas et le haut, le proche et le lointain, le même et l'autre³⁷⁹ ». Au seuil de la porte, dans cet espace transposé et disposé, c'est à la rencontre du même et l'autre que nous sommes conviés, dans une expérience pure de l'altérité et de fait, de l'étrangeté. Dans cette rencontre, le sujet est confronté à la déliaison. Déliaison qu'il ne faut pas définir sous un aspect négatif mais plutôt comme un détachement initial qui permet ensuite de recréer un lien, inédit, neuf. Ainsi, la porte vers l'utopie n'est pas une cassure du réel mais une déliaison, un glissement liminaire qui fonde un écart, « c'est une aventure du thanatos, l'aventure du délié où tout homme est celui qui, frappé par la déliaison, fabrique de la déliaison³⁸⁰ ». En effet, dans le franchissement de la porte se trame aussi la notion de la perte, de l'impossibilité d'un retour à l'identique, au même. C'est aussi un appel à la multitude, un franchissement est un élan primitif qui engendre la possibilité d'autres traversées.

L'œuvre des Kabakov revient ici pour nous en écho. Si nous avons traité le travail de l'arche de l'Etrange Cité au regard d'un seuil qui articule et traverse, nous pensons ici à une autre partie de l'installation de 2014 présentée sur le thème des Portails. L'œuvre présentée comme un assemblage cohérent de multiples installations propose en effet, une pièce, une sorte de petite chapelle proposant un travail à la fois plastique et graphique autour de la notion de Portail. Dans cette pièce circulaire très peu éclairée est installée au centre une porte en bois à double battants ouverts. L'effet de surprise et de rêverie est obtenu par le fait que les huisseries ne sont aucunement reliées à des parois ou des éléments architecturaux. La porte ouverte se dresse seule, déliée, au centre de cette chapelle à demie éclairée. Posée sur une légère estrade blanche, elle s'offre dans une simplicité et une sobriété flagrante. Aucune enceinte ne l'encadre et elle ne mène nulle part, du moins en pratique.

³⁷⁹ Bernard Salignon, *Frontières du réel où l'espace espace*, Paris, éditions de l'Harmattan, 2015, p. 7.

³⁸⁰ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 185.

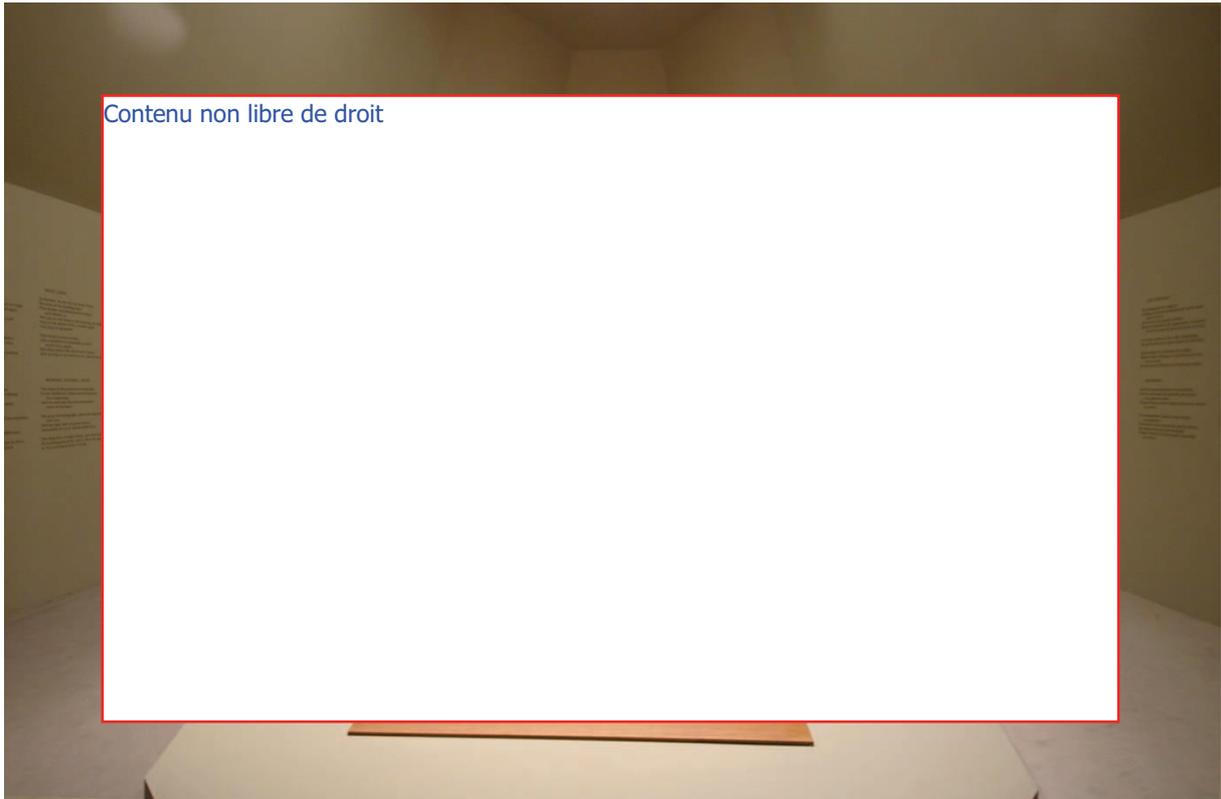


Figure 23 - Emilia et Ilya Kabakov, L'étrange cité (Les Portails), 2014.

Autour de ce portail monumental, retraçant l'enceinte de la chapelle se dresse une promenade de panneaux de bois sur lesquels sont exposés quatre triptyques de petits tableaux. Cet ensemble de tableaux s'interpelle dans un jeu de face à face qui entoure ainsi le portail central. Sous chaque tableau, nous lisons des vers qui donnent une dimension unique et une interprétation spécifique à chaque peinture. Ces tableaux justement représentent de très légères esquisses de portes fondues dans une sorte de fond presque monochrome. L'œil est contraint de s'approcher pour saisir réellement les contours dessinés des portes tant ces dernières se fondent subtilement dans la masse colorée du tableau. Masses colorées qui semblent effectuer une recherche autour de la luminosité, de l'éclairage en fonction des différentes parties de la journée. Ces triptyques sont accompagnés de quatre textes en vers titrés que nous retranscrivons ci-dessous afin d'appuyer le caractère mystérieux et poétique de l'œuvre :

LES PORTAILS

Ils échappent au regard,
Comme si ils permettaient de sortir mais pas d'entrer.
On ne les voit jamais enfants,
Mais ils finissent par apparaître, rarement d'abord, puis de plus en plus souvent.

Le temps passe et les voilà, immobiles,
Ne quittant pas la ligne droite de l'horizon.

Impossible de connaître leur taille,
Mais le plus étrange est qu'ils ne percent aucun mur
Et qu'aucun battant n'occupe leur cadre.

MATIN, SOIR, NUIT

L'éclat de lumière dorée du matin
Dans notre enfance, quand tout ne faisait que commencer
Et que le soleil était l'événement le plus important de la journée ;

Le gris de la lumière du soir, quand les couleurs se fondent en une seule
Et, lumière qui tombe ou fatigue,
Impossible pour nous de faire la différence ;

Le sombre bleu de la nuit quand, sur la terre,
Tout s'éteint pour s'éclairer à nouveau
Au matin d'autres mondes.

TRIOMPHE

Si l'on observe fixement ces portails,
On ne verra pas les portails que nous connaissons bien
Et que l'on traverse chaque jour pour entrer et sortir.

Ils ressemblent plutôt à des arches triomphales
Destinées à des occasions particulières,
Ou même aux arcs de triomphe
Erigés à Rome ou Paris pour accueillir un héros.

LA LUMIERE DE LA NUIT

Le jour, on ne voit pas ces portails
A cause de la lumière éblouissante
Qui inonde tout autour d'eux et nous aveugle.
Le soir, au crépuscule, on ne les distingue pas plus.
C'est seulement dans la clarté de la nuit sans étoiles
Qu'on peut les entrevoir.

Ils semblent répandre une pâle lumière,
Comme une fenêtre ou un passage vers un lieu mystérieux.
Mais quel lieu ? Nous ne le saurons jamais
Et tant que nous sommes ici, nous ne pourrons le découvrir³⁸¹

Cette installation convoque l'utopie dans une mise en scène de portes qui permet de montrer l'aspect supérieur de cet élément architectural qui se dresse en tension afin de proposer une ouverture et un passage, un franchissement. Les Kabakov ne désignent pas une porte banale du quotidien mais magnifient l'image architecturale d'une arche archaïque. C'est à une sorte de mise en exergue plastique et esthétique que proposent les artistes afin de confronter le spectateur à l'aspect monumental et inquiétant de la porte. En isolant la porte de supports et d'enceintes, ils créent aussi la surprise qui éloigne le sujet du réel pour mieux montrer la possibilité d'un accès vers autre chose, conditionné par cet instant transitoire et articulatoire.

Un autre effet surprenant qui ambitionne l'utopie est le fait que nous ne pouvons pas établir de rapport d'échelles avec ces portes, « impossible de connaître leur taille » comme le précisent les Kabakov. Comme nous le disions auparavant à propos du naufrage en mer, les monochromes des Kabakov entraînent une perte de repère qui empêche d'orienter et mesurer ces portails. Il en est de même avec le portail central qui, non relié à l'espace environnant perd une partie de ses repères. De plus, l'œuvre

³⁸¹ Ilya Kabakov, Emilia Kabakov, Jean-Hubert Martin [et al.], *Ilya et Emilia Kabakov: l'étrange cité : Monumenta 2014*, Paris, éditions RMN-Grand Palais, 2014, p. 44.

qui est peu éclairée présente des tableaux qui multiplient les divers éclairages, divers moments d'une journée et ainsi, les repères de temps et d'espace préétablis sont mis à mal au profit d'une compréhension plus subjective, plus sensible de l'œuvre. Le visiteur de cette salle se retrouve dans la même position qu'Alice de Lewis Carroll qui tombée dans le terrier du lapin blanc se retrouve face à une multitude de portes que sa taille empêche de franchir. Ce passage initial du roman entraîne la fillette dans un enchaînement où elle est contrainte de consommer des potions et des biscuits afin de changer de taille. Elle se lance aussi en quête d'une clef dorée qui est censée ouvrir la porte d'accès vers un jardin merveilleux. Au seuil du monde merveilleux, Alice se confronte à une perte de repères induite par un changement d'échelle qui marque une rupture au réel, à ce que connaît Alice de palpable et tangible jusqu'à là. Elle désire par tous les moyens franchir une de ces portes mais elle doit d'abord faire l'expérience subjective de son corps. Lewis Carroll présente ici un questionnement initial sur la nécessité de se perdre afin de pouvoir traverser sereinement la porte d'entrée vers l'utopie. Par la remise en cause des dimensions temporelles et spatiales, l'écrivain nous livre l'expérience étrange et inquiétante de la transition. C'est cet aspect que nous retrouvons aussi dans l'installation des Kabakov qui plonge le spectateur dans une remise en question, un remodelage des valeurs spatiales et temporelles qui se fait par la surprise et la perte de repères. C'est un passage initiatique perturbant qui est ici construit et mis en évidence. L'œuvre d'art contemporaine questionne l'architecture via le sujet de la porte au profit d'une réflexion sur le passage, la transition et de fait, une réflexion sur le ressenti de l'espace architectural lui-même. Reprenant des concepts caractéristiques des préoccupations architecturales (portes, parois, sol, toit, éclairage, circulation, ...), cette œuvre prend le regard de l'utopie pour mieux interroger et agiter notre rapport à l'architecture même. La circulation y est essentielle car elle fait intervenir notre sensorialité qui permet d'accueillir l'œuvre, de la comprendre et donc d'en saisir les enjeux. La déambulation dans l'œuvre est alors une traversée, traversée personnifiée et métaphorisée par cette porte ouverte et béante qui se tient au centre de l'espace. Et si cette œuvre magnifie l'espace retravaillé dans une déambulation transitionnelle, les préoccupations temporelles ne sont pas en reste.

En effet, avec les Kabakov, c'est aussi à l'émergence d'une narration que nous assistons. Ces portes dressées ou peintes sont des passages comme une allégorie de la vie, de l'enfance vers la vieillesse, de la naissance vers la mort. Elles relèvent

d'une narration, d'un temps qui passe. Pour autant, la porte demeure, persiste et se tient droite, debout face à l'horizon. Cette stature dressée par les Kabakov s'affirme dans une tension du plein et du vide, du bas et du haut, tout comme le propose Gaudin, « le vide de la porte ménage la terre et le plein impose le vide, dans lequel s'ancreront les fondations³⁸² ». Car c'est bien de fondations dont il est question, d'un commencement, d'une ouverture première qui ouvre à la possibilité d'un accès initial. L'œuvre met en place une nouvelle condition spatio-temporelle qui emporte tout avec elle, ne reste dressée et immobile que cette porte ouverte qui déploie sa propre voie, son cheminement interne, en autogenèse. Dans cet instant apertural, les Kabakov nous invitent à franchir le pas, à entrer dans ce monde convoqué. C'est bien cela qu'ils proposent à travers les derniers vers associés aux Portails :

Comme une fenêtre ou un passage vers un lieu mystérieux.
Mais quel lieu ? Nous ne le saurons jamais
Et tant que nous sommes ici, nous ne pourrons le découvrir³⁸³

Si ces vers peuvent être interprétés comme une vision d'un accès vers la mort, nous pouvons aussi décider de les entendre comme une injonction au franchissement. Il s'agit pour nous d'un refus de l'immobilité et un appel au départ, une ouverture proposée et disposée qui invite à entrer pleinement dans un nouvel espace et dans un nouveau temps mis en œuvre par l'œuvre elle-même.

1-3-3 La porte comme une œuvre d'art : sa propre entrée, sa propre ouverture

Différentes dans leur mise en scène et dans leur conception, les œuvres des Kabakov et de Kawamata s'inscrivent dans un acte de monstration de la porte que nous entendons comme une idée à la fois architecturale, philosophique et utopique. Si

³⁸² Henri Gaudin, *Seuils et d'ailleurs*, op. cit., p. 151.

³⁸³ Ilya Kabakov, Emilia Kabakov, Jean-Hubert Martin [et al.], *Ilya et Emilia Kabakov: l'étrange cité : Monumenta 2014*, op.cit., p. 44.

les signifiants et les symboles sont variés dans ces œuvres, elles ont en commun ce qui relève notre attention, c'est-à-dire la mise en place d'un système artistique qui se métaphorise lui-même pour montrer sa propre entrée, sa possibilité même. Pour exprimer clairement cela, nous citerons des mots de Maldiney qui ont une importance immense dans le sens que nous voulons donner à notre recherche, il s'agit presque d'une direction méthodologique propre qui propose, qu' « une œuvre d'art est le là de sa propre ouverture ; par ailleurs, nulle entrée³⁸⁴ ». Ajoutons que si cela est effectif pour chacune des œuvres d'art, c'est ici rendu palpable par la mise en exergue d'une porte qui vient accentuer la vérité de ces mots. Dans l'apparition de l'œuvre, j'assiste à sa création et cette rencontre n'est rendue possible que par l'entrée en matière que constitue l'œuvre elle-même. Il s'agit d'un instant et d'un lieu utopiques totalement féconds où le sujet humain est invité à participer de l'œuvre, dans un accueil impulsé par celle-ci. Quand l'œuvre se donne à exister, elle intègre la rencontre du spectateur dans un moment que Benjamin qualifierait d'*aura*. C'est cette rencontre en ouverture que nous pourrions aussi rapprocher du *punctum* cher à Barthes. Il est alors question d'une ouverture qui interpelle l'ouvert et cette conception côtoie une des définitions que nous pouvons dresser de l'utopie. L'art n'est plus alors une annexe de l'existence mais un instant poétique de rencontre et d'harmonie, « art et existence sont liés, non pas en général, comme dans un concept, mais là où, présent à une œuvre, je ne suis pas en face d'un objet, mais ouvert au déploiement de son être-œuvre, ouvert à ce par où elle existe³⁸⁵ ». Comme le propose Maldiney, en présence d'une œuvre, je dépasse l'aspect matérialiste et suis saisi dans un instant qui me déplace pour m'inclure dans la contemporanéité. Cette expérience esthétique de la rencontre, les œuvres des Kabakov et de Kawamata l'accentuent en jouant plastiquement et formellement l'ouverture qui se dresse initialement.

Dans la lignée des réflexions proposées par ces deux œuvres, nous pouvons aller plus loin en interrogeant une installation simple et explicite réalisée en 2005 par un artiste nommé Kaspars Podnieks. Cette installation sobre et efficace nommée *La Porte*³⁸⁶, reprend certains des aspects présentés dans *Les Portails* des Kabakov, mais son installation en extérieur ambitionne moins un travail sur l'architecture que sur l'environnement et l'utopie. Installée dans la forêt d'Andlau en Alsace, cette porte

³⁸⁴ Henri Maldiney, *Art et existence*, op.cit., p. 8.

³⁸⁵ Jean-Pierre Charcosset (dir.), *Henri Maldiney: penser plus avant...*, op. cit., p. 30.

³⁸⁶ Kaspars Podnieks, *La Porte*, 2005, installation *in situ*, bois, métal, forêt d'Andlau, Alsace

dressée sans enceinte environnante offre un regard particulier sur un sentier qui sillonne au cœur de la forêt. Dans son apparence, cette porte rouge reprend la caractéristique mystérieuse et intrigante du portail des Kabakov mais son déploiement nous attire plus encore sur la puissance poétique de l'ouverture. C'est une ouverture sur un langage plastique et esthétique que propose l'artiste letton en se plaçant tant au seuil de la porte qu'à la lisière de la forêt. Dans et par cet intervalle, la langage prend tout son sens, qu'il soit plastique, littéraire ou architectural :

Je n'en dirai pas plus – bien qu'obscur, certes ! –
Mais avant peu, tes voisins t'offriront
Tout le loisir d'éclairer mon langage.
Telle est l'action qui lui ouvrit ce seuil³⁸⁷

Ce qui est extrêmement intéressant dans le choix formel de Podnieks, c'est le fait de laisser le libre choix à chaque visiteur de franchir la porte ou bien de la contourner, de faire demi-tour, de l'ouvrir, de la fermer, de la claquer, de la laisser ouverte derrière soi, ... En cela l'œuvre, tout comme l'utopie dresse une infinité de possibilités et de combinaisons, nous ne pouvons lui intimer une définition arrêtée et fixe. Cette porte dans notre réflexion nous ramène, une fois encore, vers la poésie de Bachelard :

Alors que de rêveries il faudrait analyser sous cette simple mention : La Porte ! La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents. La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadencée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte.

Mais viennent les heures de plus grande sensibilité imaginante. Dans les nuits de mai, quand tant de portes sont fermées, il en est une à peine entre-bâillée. Il suffira de pousser si doucement ! Les gonds ont été bien huilés. Alors un destin se dessine³⁸⁸

Avec cet extrait poétique en forme de déclaration exclamative, Bachelard déploie un sentiment universel qui reprend tout ce que nous avons pu avancer sur la porte en tentant d'éclairer cela par la lumière de l'utopie. Si nous sommes d'accord sur la

³⁸⁷ Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 787.

³⁸⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.



Figure 24 - Kaspars Podnieks, La Porte, 2005.

multiplicité des figures utopiques et de fait sur l'impossibilité de la définir nettement, les travaux plastiques et artistiques que nous venons de parcourir nous en apprennent aussi sur la pure ouverture de l'architecture et de l'art. Ces espacements, ces seuils, ces lieux en tension et en équilibre, nous indiquent comment, dans une imbrication de systèmes poreux, l'architecture et les arts plastiques s'entremêlent dans le tissu de l'interdisciplinarité. Nous nous proposons ici de justifier alors, à l'instar de l'utopie, la mise en évidence d'une « indéfinition » de l'architecture, mais aussi des arts plastiques. Une « indéfinition » que nous empruntons à Goetz, Madec et Younès et que nous nous approprions tant elle correspond à l'avancée de cette recherche :

Passages et porosités, qui remettent en jeu la limite, sont des termes essentiels à l'indéfinition de l'architecture. Pour le dire simplement : en cherchant à se situer au cœur de l'architecture, on est sans cesse rejetés vers le dehors qui se déverse en elle comme l'air et la lumière. Il n'y a d'architecture compacte que dans le cas du tombeau. Le propre de l'architecture est de se laisser envahir avec plus ou moins de générosité, d'hospitalité, par ce qui lui est le plus étranger : l'air, la lumière, le son, les gestes vivants. Avec cette notion d'indéfinition, nous ambitionnons de nous situer là où l'ouvert attend l'indéterminé, où le limité déverse dans le sans-fond³⁸⁹

Dans cet ouvert en attente d'indéterminé, nous ajoutons la possibilité d'émergence de l'utopie qui, si elle ne permet pas de définir l'architecture, en est une approche significative et révélatrice. Cela est visible et lisible dans les multiples figures des passages, des intervalles ou encore des entre-deux que nous venons de décrire par la figure caractéristique de la Porte.

Dans cette première partie qui ambitionnait de travailler et d'approcher les notions de limites, de frontières et de cheminement, nous nous sommes laissés porter sur de nombreux parcours qui nous permettent d'affirmer un accès à l'utopie. Si cet accès réside dans une figure complexe, c'est premièrement car il s'installe dans un domaine où règne la porosité, c'est-à-dire dans un espace et un temps à la fois ambigu et paradoxaux en apparence. En creusant cela davantage, il faut préciser qu'il s'agit non pas de mettre face à face des valeurs antagonistes mais tenter d'en

³⁸⁹ Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès, *L'indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 45.

saisir les jonctions, les nœuds où elles s'entremêlent. Zones de frictions, d'échanges et de réciprocités où les tensions s'harmonisent et s'équilibrent en rythme. Nous avons ainsi tenté de prendre la route de Parménide qui se déploie en rythme, chemin faisant, « sur la route qui m'amène, les cabales m'ont entraîné aussi loin que mon cœur le désirait, puis sur cette route, le poète arrive, arrive au seuil, au linteau ouvert vers le haut, traversé vers le bas et les déesses sont celles qui font franchir le seuil³⁹⁰ ». Mus par un désir premier de se mettre en route, il s'avère dans un deuxième temps nécessaire de se confronter à la figure de la frontière qui permet de jalonner l'espace, non pas de le fermer hermétiquement, mais d'en saisir l'essence et de l'articuler. Arrivés au seuil, en tant que lieu métaphorique et allégorique de la limite, il s'agit de se confronter à l'utopie questionnée tant par l'architecture que par les arts plastiques. Ces œuvres qui s'interpellent et se répondent en échos nous permettent de nous installer au seuil de l'utopie pour mieux en saisir la puissance aperturale. Une puissance qui déplie et déploie un monde, ou pour le dire avec Heidegger, « de l'ouvert fait partie un monde, et la terre³⁹¹ ». C'est bien à l'émergence d'un nouveau monde que nous assistons au seuil de la porte, debout, comme celle-ci, nous entrevoyons l'ouverture des possibles. Il suffit alors de se tenir, dans la stature de l'ouverture qui nous emporte et nous projette vers un ailleurs que l'on perçoit de plus en plus proche, de plus en plus précisément. Cette stature, c'est l'œuvre d'art qui l'instille, qu'elle soit plastique ou architecturale, dans une sorte de mise en abîme vertigineuse au sein de laquelle il faut savoir se tenir, « tout ce qui tient l'œuvre n'est qu'une relation de rapport où ce qui tient, tient l'ouvert et donne accès à tout ce qui est possible dans l'ouverture de l'ouvert³⁹² ».

Si nous nous tenons à présent au seuil, il faut alors franchir le pas, accepter l'injonction d'une traversée qui se dispose et s'impose dans l'élan apertural. Nous tenterons dès lors de conclure cette partie avec les mots éclairants de Goetz à propos du seuil et de sa déconstruction. Nous entrapercerons déjà aussi dans cet extrait l'apparition de lignes et d'anfractuosités qui sont autant de tracés et de limites qui dessinent les contours apparents d'un nouveau monde, d'un ailleurs à la fois accueillant et questionnant.

³⁹⁰ Parménide, cité par Bernard Salignon in, *Parménide: énigme de la présence, dévoilement de la pensée*, Nîmes, *op. cit.*, p. 84.

³⁹¹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 60.

³⁹² Henri Maldiney, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 101.

Déconstruire les seuils entre le dehors et le dedans, c'est espacer la limite elle-même et faire proliférer sur elle, en son milieu, toute une série de complications, d'invaginations, de poches, d'anfractuosités, de porosités où quelque chose pourrait enfin pousser que la limite étouffait et excluait. Geste architectural s'il en est. Les lignes que dessinent les architectes, les linéaments que leurs dessins font pousser dans l'espace sensible, sont des limites qui définissent des lieux et les distinguent. Il importe que ces limites ne soient pas infranchissables. Il importe qu'une limite soit le commencement et non la fin de quelque chose. Qu'elle puisse se définir autrement qu'à être des murs. Sans quoi, où serait l'hospitalité ! Que s'offrirait-il encore comme passage ! La limitrophie c'est littéralement ce qui pousse sur la limite ; ou mieux c'est ce phénomène par lequel certaines limites nourricières peuvent accueillir comme « pousses » et « poussées »³⁹³

D'une déconstruction des seuils présentée chez Goetz, nous voyons apparaître une émergence de reliefs, de lignes, de trames, une sorte de réseau d'interconnexions qui dessinent un espace inédit à découvrir. Ces lignes, loin d'être des frontières qui clôturent et enferment doivent être perçues comme des limites qui débutent et qui engendrent. Nous tenterons alors d'entendre ces linéaments tracés comme autant de porte ouvertes sur un monde en perpétuelle construction. C'est de fait la figure de la carte, en tant que réseau tracé et concrétisé, que nous prendrons ensuite comme support afin de saisir les enjeux à la fois utopiques et poétiques. La carte comme une empreinte d'espaces à la fois délimités, projetés et en expansion. La carte qu'il faut saisir aussi comme un mode à part entière de représentation dans un sens descriptif mais aussi de représentations selon un axe de significances.

³⁹³ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 182.

2 - LA CARTE : UN SUPPORT POIETIQUE, UTOPIQUE ET ARTISTIQUE

« On me dit qu'il y a des gens qui ne s'intéressent pas aux cartes,
j'ai peine à le croire »
Stevenson³⁹⁴

Nous avons pu le voir à travers la métaphore du seuil, la limite en utopie est un élément essentiel tant il correspond à un nouveau paradigme qui permet de mettre en évidence l'aspect à la fois poreux, multiple et complexe de l'utopie. De cette approche à la fois spatiale et architecturale, nous tenterons de poursuivre notre recherche en prenant appui sur les figures matérielles et symboliques des limites en tant que tracés, que traces qui projettent et dessinent. Ainsi, si la thématique du voyage est omniprésente au sein de notre approche, elle acquiert ici une dimension supplémentaire à la rencontre de ces limites, ces traces qui sont tout autant de routes, de chemins, d'itinéraires et de parcours. Dès lors, la figure de la carte s'impose à nous dans une tentative de côtoyer l'utopie comme une expérience de traçage et de projection de l'espace qui convoque le corps et l'esprit. C'est selon le motif de la carte en tant que support multiple, et lieu projeté concrétisé ou non, que nous tenterons d'envisager les contours et aspérités de l'espace utopique. Si nous savons pertinemment que ce dernier est insaisissable, il n'en demeure pas moins impossible d'en approcher les figures en perpétuel mouvement qui le façonnent, le dessinent. C'est de fait un espace complexe que nous évoquerons ci-dessous, une sorte d'espace labyrinthique, à la fois inquiétant, esthétique et poïétique. En guise d'entrée vers ce lieu ambigu, nous reprenons notre marche avec les mots de Rebecca Solnit :

Les espaces comme le labyrinthe nous font, eux aussi, passer « de l'autre côté » ; circuler dedans, c'est voyager, fût-ce vers une destination symbolique, et cela se passe sur un registre qui n'a rien à voir avec le fait de penser à un voyage ou de regarder l'image d'un endroit où nous aimerions partir en voyage. Dans ce contexte, en effet, le réel correspond ni plus ou moins aux lieux que nous occupons physiquement. Un labyrinthe est un voyage symbolique ou une carte de l'itinéraire menant au salut, à ceci près qu'il s'agit là d'une carte conçue pour que nous marchions vraiment dessus, et qui donc brouille la différence entre la représentation cartographique et le monde réel ainsi représenté. Si le corps est le

³⁹⁴ Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. F.-M. Watkins, éditions Payot & Rivages, Paris, 2007, p. 112.

registre du réel, l'acte qui consiste à lire avec ses pieds a un poids de réalité qui manque à la lecture effectuée au seul moyen de l'œil. Aussi bien, il arrive que la carte *soit* le territoire³⁹⁵

Ce passage nous permet de renouer avec l'aspect déjà avancé auparavant qui affirme que l'utopie se marque et s'inscrit dans un départ du réel et se prolonge et se déploie dans un glissement de ce dernier. C'est cela aussi qu'effectue la carte, un dépassement du réel dont elle prend origine pour mieux s'en éloigner. La question du référent s'impose alors et évoque de nombreux questionnements que nous tenterons d'aborder par le prisme des arts plastiques. Nous questionnerons donc certains aspects de la cartographie afin d'en saisir le projet, projet que nous convoquerons par le biais de l'architecture qui se veut, elle-aussi un glissement du réel. De plus, si la carte est bel et bien une projection, elle devient au demeurant un espace plastique et formel qu'il convient d'observer, de questionner mais aussi de critiquer dans une remise en question de l'utopie. C'est face à cette complexité qu'il sera bon, non pas de suivre une route droite et déterminée, mais plutôt d'emprunter « les sentiers qui bifurquent » chers à Borges, au risque même de se perdre sur « les chemins qui ne mènent nulle part » attribués à Heidegger. Dans cette perte annoncée, il faudra alors outrepasser les notions pessimistes et défaitistes pour saisir dans la carte certains aspects qui relèvent de la poïétique, de l'esthétique mais aussi du jeu. C'est ainsi, au regard de l'utopie et de l'architecture, que nous tenterons de déchiffrer et mettre en exergue tout ce que la carte en tant que motif et support possède de signifiant car, comme nous le rappelle Marin, « la carte est le paradigme du signe³⁹⁶ ».

Si nous évoquons la carte, c'est aussi qu'elle possède de nombreux aspects qui sont communs à l'utopie. Nous noterons notamment un éveil, une mise en mouvement qui propulse en rythme et déplie, déploie. Il ne s'agit pas avec le tracé d'une carte de faire l'expérience de la fermeture et de l'exhaustivité mais certainement celle d'une ouverture pure qui origine et débute. La carte impulse dans le présent de la contemporanéité un appel à l'ouvert du futur tout en conservant et interrogeant les aspects liés à son archaïsme. Cette mise en route, cet élan doit être perçu comme une ouverture créative mais aussi physique, le corps est mis en branle dans un éveil qui

³⁹⁵ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p. 97.

³⁹⁶ Louis Marin in, Giulio Macchi, Centre de création industrielle, Bibliothèque publique d'information, *Cartes et figures de la terre: Centre Georges Pompidou*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1980, p. 47.

agite et inquiète au profit de l'inédit. C'est en cela en effet qu'utopie et carte se rencontrent, dans cet instant qui projette et prolonge notre corps dans une nouvelle perception. Comme le rappelle Bloch il s'agit d'une recherche du réel au lieu même où le réel nous échappe :

C'est en nous seuls que brille encore cette lumière et la marche imaginaire vers elle commence, la marche vers l'interprétation du rêve éveillé, vers l'utilisation du concept utopique dans son principe. C'est pour la trouver, pour trouver ce qui est juste, ce pour quoi il convient de vivre, d'être organisé, d'avoir du temps, c'est pour cela que nous allons, arpentant les chemins métaphysiques constitutifs, c'est pour cela que nous appelons ce qui n'est pas, que nous bâtissons dans l'inconnu, que nous nous bâtissons dans l'inconnu et cherchons le vrai, le réel là où simple réalité factuelle disparaît – *incipit vita nova*³⁹⁷

Se mettent alors en place de nouveaux éléments qui apparaissent au fur et à mesure que le chemin se trace et se déploie. La carte apparaît alors comme un élément tant à créer, imaginer, qu'à parcourir. Elle intime un cheminement tant philosophique que symbolique et physique. Ajoutons à cela que le cheminement ne détermine pas spécifiquement l'atteinte d'un but mais que l'essentiel en utopie semble bien souvent la compréhension et la mise en valeur de l'acte même de cheminer. Cet acte est tout à la fois un système de penser et la possibilité même de penser le système, « le cheminement qui est la pensée en acte, s'appuie sur le chemin qu'elle effectue, elle avance en le créant, mais elle ne crée que ce qui lui est offert comme fondement de l'appui³⁹⁸ ».

³⁹⁷ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, op. cit., p. 11.

³⁹⁸ Bernard Salignon, *Parménide*, op. cit., p. 123.

2-1 Projeter un lieu comme motif utopique et artistique

« une fois l'idéal fixé, le plan suivra »
Frank Lloyd Wright³⁹⁹

Si nous mettons en avant le fait que la carte suppose et intime un cheminement multiple, il faut d'ores et déjà avancer que la mise en place de la carte en tant que motif pratique ou artistique sous-tend nécessairement l'instauration d'un dispositif créatif qui découle lui-même d'un désir premier. Une mise en route originelle qui est conditionnée par un désir de créer, de mettre en place un projet initié et imaginé. En cela, la mise en forme d'un système utopique et la projection d'une carte possèdent toutes sortes de porosités. Il s'agit d'un éveil, d'un élan initiatique qui fonde une projection, un projet qui se détache peu à peu du réel dont il découle intrinsèquement. Dans cet acte de glissement se fonde l'essence même du projet qui, comme son nom l'indique jette en avant et donne à voir une vision proposée et disposée. Nous assistons avec le projet à la naissance concrète de formes qui demeureraient jusqu'alors en latence. L'utopie réside justement dans la mise en éveil, l'élan concret qui marque le départ de la projection, au seuil de l'imaginaire et de la conception. Il s'agit une fois de plus d'un franchissement de seuil qui permet la création et donne naissance aux formes nouvelles et inédites.

Ainsi, la carte, tout autant que l'œuvre d'art ou architecturale est le produit d'un élan en rythme qui ouvre un espace inconnu mais envisagé, conceptualisé mais laissant aussi toute l'ouverture à l'apparition d'un accident ou d'un quelconque changement. Il ne s'agit pas de répondre logiquement à un système fixe et codé mais de mettre en place un mode d'expression qui signifie et fait sens. Nous assistons alors à la naissance d'un procédé où le dessein dessine, où l'imaginaire en action se met en place et trace ses propres limites selon un respect de l'accueil et de l'ouverture. C'est ainsi qu'apparaît en puissance la force d'émergence d'une œuvre tout autant que celle d'une utopie qui se déploie vers l'inconnu et l'inédit.

³⁹⁹ Frank Lloyd Wright, *La ville évanescence*, op. cit., p. 160.

2-1-1 Un stade initial de création où l'imaginaire fait l'expérience de l'ouverture

S'il est certain que le fait de cartographier nécessite la mise en place d'un projet initial, rappelons que ce projet est initié par un désir créatif et poïétique. Un désir mu par l'éveil qui fait que les choses deviennent envisageables et adviennent. Dans cet instant purement créatif se joue le moment jouissif d'une ouverture qui se donne dans la gratuité. C'est une fois de plus cette mise en branle, cette agitation créatrice qu'il faut mettre en avant quitte à reléguer l'œuvre elle-même au second plan. Pour le dire autrement, nous pouvons citer Nietzsche pour qui, « c'est finalement son désir qu'on aime, et non l'objet désiré⁴⁰⁰ ». En effet, en art tout comme en utopie, l'étape primordiale semble plutôt l'instant où la création et l'imagination s'éveillent que le produit de ces dernières. Si la réalisation du projet et de la mise en forme est indéniable, il faut bien appuyer sur le fait que cette dernière n'est que le résultat d'un acte créatif premier qui outrepassé tout. Dans cette approche première de la création au regard de l'utopie, nous devons soulever l'apport essentiel de l'imagination qui intervient justement dans cet instant qui impulse et projette. Ainsi, nous nous plaçons sous le regard de Bachelard en précisant que « le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de *l'ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*⁴⁰¹ ». Ainsi, imagination et utopie sont intimement liées dans ce moment de création qui se met en place sous le joug de l'ouverture pure qui ouvre le champ des possibles. C'est ainsi libéré des carcans et des entraves, de tout prédéterminisme, que le cartographe, l'artiste ou l'utopiste peut pleinement laisser libre court à son imagination au profit d'une mise en exergue de l'expérience esthétique et poïétique pure. Ajoutons que cette expérience prend la forme concrète première d'un projet qui se pense et s'effectue dans un geste graphique et formel. L'établissement d'une carte résulte de cet instant maïeutique qui projette et permet de tracer les lignes et les limites d'un projet qui avance, qui évolue. L'utopiste-cartographe dessine et désigne les aspérités matérielles ou symboliques d'un espace qui demeure

⁴⁰⁰ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000, p. 137.

⁴⁰¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 5-6.

en latence dans son imagination. La carte devient la projection plastique d'un cheminement et sa puissance réside dans le fait qu'elle n'a de cesse de montrer et tracer ce cheminement initial qui la fonde. L'objet carte nous plonge dans une sorte de mise en abîme de sa création qui nous convoque sur les chemins qui fondent son apparition et sa condition d'existence en tant que support plastique, formel et artistique. Disons autrement que la carte, tout comme l'œuvre d'art et l'utopie, nous montre le cheminement poïétique de sa genèse ; elle est le résultat d'un projet qui s'affirme et se montre.

2-1-2 La carte comme l'expérience esthétique du territoire

La carte, dans sa mise en place et dans la naissance de ses formes, est en effet le résultat d'un projet qui lui offre toute condition d'existence. Dans cet établissement du projet, c'est l'émergence de l'expérience artistique et utopique que nous tenterons d'entrevoir. Au sein de la porosité entretenue entre art et cartographie, nous verrons comment, sous forme de la mise en œuvre d'un projet, la carte s'éloigne de son référent réel pour entretenir un lien plus étroit avec les notions d'espace et de territoire.

Dans la mise en œuvre du projet initial de la carte, il faut souligner à présent un lien extrêmement tenace entre art et cartographie. En effet, cartographie et art sont intimement et historiquement liés notamment en raison d'une prégnance commune du référent, mais aussi d'une pratique mêlant projection et activité plastique. Jusqu'au XIXe siècle, la cartographie appartient conjointement aux domaines de la science et des arts. Face à ce système que nous pourrions anachroniquement qualifier d'interdisciplinaire voire de transdisciplinaire, c'est tout naturellement qu'apparaît la figure de « l'artiste cartographe » qui va perdurer bien après la Renaissance qui en marque l'apogée. Par la suite, un cloisonnement progressif et affirmé des savoirs entraîne une rupture progressive qui tend peu à peu à ranger exclusivement la pratique cartographique dans la catégorie des sciences pures et exactes. Parallèlement à cela, l'apparition de nouvelles technologies (photographie, vidéo, ordinateurs, satellites, internet, ...) qui s'imposent jusqu'à devenir omniprésentes, accentue la séparation. La

cartographie se voit alors imposer de multiples codes et systèmes fixes de représentation et s'écarte ainsi des aspects esthétiques et plastiques liés aux pratiques artistiques. En marge de cela, les arts plastiques au XXe siècle, notamment les multiples avant-gardes et précurseurs vont intensément entretenir les liens et l'influence que les langages cartographiques peuvent apporter aux pratiques artistiques. De Dada au Surréalisme en passant par le *Land Art* et l'*Arte Povera*, les occurrences sont multiples et justifient parfaitement le fait que la carte participe pleinement de l'expérience esthétique du projet. Quand l'artiste interprète ou s'approprie le langage cartographique, c'est surtout, nous semble-t-il, au sein d'un questionnement autour de l'espace et de son omniprésence en art. Le plasticien qui interroge les formes, les symboles et les valeurs de la carte fait l'expérience de la présence plus ou moins palpable du référent spatial. Ainsi, quand l'artiste interroge et interprète l'espace du territoire, son projet s'inscrit nécessairement dans un glissement du réel qui s'origine justement dans ce réel même. Ainsi le travail artistique et plastique prenant appui sur la cartographie interpelle nécessairement et logiquement l'utopie dans cet écart effectif, dans ce glissement plus ou moins prononcé du réel.

Dans cette omniprésence du référent et du réel, la carte – qu'elle soit scientifique ou artistique - interpelle le territoire de manière ambiguë. Tel le miroir, elle est une sorte de passage qui déforme, une transition au sein de laquelle le réel est outrepassé. Qu'il s'agisse d'opter pour tel changement d'échelle, de couleur, de code ou encore de symbole, elle est essentiellement un assemblage de choix subjectifs et de partis pris. Nous pouvons de fait affirmer avec Alfred Korzybski qu' « une carte n'est pas le territoire ». Nous posons là l'impossibilité de cartographier réellement le réel que nous développerons plus loin. Ce qui arrête notre intérêt serait plutôt le lien entretenu entre cartographie et notions esthétiques. Nous questionnerons alors les rapports qu'entretiennent carte et territoire par le biais éclairant du roman de Michel Houellebecq qui met en exergue le binôme art et cartographie codifiée. Dans *La carte et le territoire*, Houellebecq dresse la biographie à la fois fictionnelle et misanthrope de Jed Martin, artiste contemporain, fils d'un architecte et petit-fils d'un photographe. A travers cet héritage qui mêle arts plastiques, photographie et architecture, l'écrivain brosse le portrait d'un homme qui tombe littéralement amoureux des cartes Michelin. De cet intérêt à la fois plastique et scientifique, Houellebecq esquisse les contours

d'une pratique artistique contemporaine qui questionne tout autant le référent du réel que l'expérience esthétique. La pratique artistique du protagoniste qui prend la carte comme support et sujet s'origine dans une rencontre sous forme de surprise inattendue. Jed Martin découvre par hasard la beauté latente des cartes Michelin et se confronte à une sorte de rencontre auratique et sublime :

A quinze heures, ils s'arrêtèrent dans un relais un peu avant La Souterraine ; à la demande de son père, pendant que celui-ci faisait le plein, Jed acheta une carte routière « Michelin Départements » de la Creuse, Haute-Vienne. C'est là, en dépliant sa carte, à deux pas des sandwiches pain de mie sous cellophane, qu'il connut sa seconde grande révolution esthétique. Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représenté suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle⁴⁰²

Dans la rencontre initiatique de cette carte, c'est une expérience multiple du territoire qui se trame. Il s'agit en effet d'une expérience à la fois plastique, intime, scientifique et sublime qui est proposée par un territoire tantôt physique tantôt sensible. La découverte de la carte marque l'apparition d'un territoire projeté et déployé plastiquement. La beauté de la carte apparaît dans toute sa gratuité et sa simplicité. Elle rejoue le territoire qui est son référent réel en se détachant justement de ce réel insaisissable. Dans ce glissement plastique qui redéfinit le territoire, la carte perçue par le regard de l'artiste, offre son aspect utopique. Dans ce glissement permis par la mise en place de formes inédites, l'artiste est convoqué dans une expérience esthétique de l'utopie.

Par la pratique plastique de la photographie de carte, l'artiste de Houellebecq réinterprète l'espace utopique de la carte et offre ainsi au spectateur un territoire inédit. Ce qui est majeur ici est le fait que dans cette mise en place inattendue et utopique de l'espace se laisse entrapercevoir l'écart du réel. En soulignant la précision photographique de la carte, il symbolise et retouche l'espace commun pour en

⁴⁰² Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 51.

accentuer la beauté. Cette beauté est palpable dans le passage suivant où l'artiste redécouvre son travail artistique une fois exposé et mis en exergue :

Jed tourna son regard vers l'image. Il devait convenir qu'il était, en effet, assez content de lui. Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des claques Photoshop. Au premier plan étaient l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin, les routes qui sinuaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féerique et inviolable. Au fond et à gauche de l'image, comme émergeant d'une nappe de brume, on distinguait encore nettement le ruban blanc et rouge de l'autoroute A20⁴⁰³

Dans la citation d'espaces communs et ruraux, Houellebecq souligne le caractère universel que propose toute carte. Chacun se reconnaît dans l'espace disposé par la carte, il s'agit de mettre en place un lieu rassurant qui relève d'une certaine familiarité. En fondant son travail sur le lieu commun et connu, l'artiste accentue la surprise de l'expérience artistique. Expérience qui est aussi celle de l'utopie car elle propose au spectateur une image inédite d'un lieu qui semble étrangement familier voire intime. En questionnant l'espace dans ce qu'il possède de commun à tous, d'universel, l'artiste chez Houellebecq inquite l'utopie dans une rencontre où la carte, en étant l'œuvre d'art devient un nouveau territoire qui s'éloigne du réel.

L'artiste prend ainsi toute sa dimension créative en s'éloignant d'une pure reproduction scientifique ou géographique. C'est d'un œil neuf et innovant qu'il questionne l'espace et le territoire. En sublimant l'espace proposé par le réel, en le jouant formellement et plastiquement, l'artiste s'inscrit pleinement dans un acte poétique. Ce n'est pas un hasard si, plus loin dans l'ouvrage, un critique d'art concède à Jed Martin la position d'un Dieu créateur tout-puissant, « dès ses premières lignes, il assimilait le point de vue de la carte – ou de l'image satellite – au point de vue de Dieu⁴⁰⁴ ». A travers cette supériorité proposée par Houellebecq, il accentue sa théorie qui veut que la représentation artistique soit bien supérieure à la reproduction

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 81.

scientifique et logique. Ainsi pour l'écrivain, en magnifiant l'espace représenté, l'artiste donne à voir un monde où la carte est plus intéressante que le territoire :

Jed avait affiché côte à côte une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin « Départements » de la même zone. Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de forêts, de lacs et de cols. Au-dessus des deux agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : « LA CARTE EST PLUS INTERESSANTE QUE LE TERRITOIRE »⁴⁰⁵

Avec ce titre d'exposition, nous constatons qu'une fois interprétée par l'œil et la main de l'artiste, la carte outrepassé l'espace existant et donc le réel car, de par une ouverture infinie de possibilités, elle crée une multitude de mondes impossibles. Disons autrement qu'à tout ce qui est impossible au réel, l'art offre une ouverture sur l'infini des envisageables. Ajoutons que cette ouverture relève d'une utopie qui permet à la création se mettre à l'œuvre. Grâce à l'utopie première qui ouvre et permet une possibilité inédite, l'art offre à la carte la puissance de nouveaux espaces qui dépassent les territoires du réel.

Il en est ainsi dans un récit éminemment utopique, *Les villes invisibles* écrit par Italo Calvino. Dans cette présentation fictive de 1972, Marco Polo propose à l'empereur Kublai Kahn une description poétique de quelques cinquante-cinq villes imaginaires. Rangées par catégories, nous assistons à la mise en place d'un voyage au travers de cités merveilleuses et inédites. Ainsi dans la catégorie dite des « villes et des échanges », nous pouvons découvrir la ville d'Ersilie où le caractère spécifique des connexions et échanges entre les habitants nous éclaire sur une conception utopique des notions de carte et de territoire :

A Ersilie, pour établir les rapports qui régissent la vie de la ville, les habitants tendent des fils qui joignent les angles des maisons, blancs, ou noirs, ou gris, ou blancs et noirs, selon qu'ils signalent des relations de parenté, d'échange, d'autorité, de délégation. Quand les fils sont devenus tellement nombreux qu'on

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 80.

ne peut plus passer au travers, les habitants s'en vont : les maisons sont démontées ; il ne reste plus que les fils et leurs supports.

Du flanc d'une montagne, où ils campent avec leurs meubles, les émigrés d'Ersilie regardent l'enchevêtrement des fils tendus et de piquets qui s'élève dans la plaine. C'est là toujours la ville d'Ersilie ; et eux-mêmes ne sont rien.

Ils réédifient Ersilie ailleurs⁴⁰⁶

Cette cité à la fois nomade, arachnéenne et éternellement recommencée nous permet d'illustrer qu'en utopie, la carte en tant que projet plastique et philosophique, fonde et anticipe le territoire. De cette ville, nous ne retiendrons pas la géographie mais plutôt le système de connexions et de réseaux qui fonde sa spécificité. Il s'agit là d'un geste créateur qui importe du lien tout autant qu'il ouvre. La métaphore de cette cité est d'autant plus intéressante qu'elle reprend en son sein le caractère mobile et variable, voire changeant de l'utopie.

Cet instant poïétique et maïeutique où la carte, dans un glissement voire un dépassement du réel, devient plus « intéressante que le territoire » est un aspect primordial dans le travail plastique de Mathias Poisson. Depuis les années 2000, cet artiste français s'inscrit dans de nombreux projets artistiques qui se recoupent et s'entremêlent autour de ce que nous pourrions nommer des expériences sensibles et subjectives de la promenade. Dans un processus visant à redécouvrir et interpréter l'espace du réel, Mathias Poisson place son travail au sein d'une pratique protéiforme mêlant promenades, happenings, cartographies sensibles, découvertes sensorielles de l'architecture mais aussi la chorégraphie et évidemment une recherche sur le groupe et la communauté. De ces pratiques diverses et interdisciplinaires, Poisson questionne l'espace du réel vu par le prisme utopique de la sensorialité et de la sensibilité. Artiste marcheur, cartographe errant, il nous invite à de nombreuses expériences et expérimentations spatiales tout en traduisant cela par un langage artistique où se rencontrent cartographie traditionnelle et expériences contemporaines. Dans cette approche de la carte et du territoire, son travail nous interpelle car il convoque des déambulations inédites, humaines et intimes où le territoire fait la carte. Il ne s'agit plus d'un tracé scientifique et géographique mais d'une cartographie de l'expérience sensorielle et esthétique. L'objet final, la carte donc,

⁴⁰⁶ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, trad. J. Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013, p. 97.

devient un mode de communication et de témoignage à la fois ressenti et subjectif. C'est dans et par ce dépassement du réel que son travail acquiert toute son empreinte utopique.

Afin d'explicitier cela au mieux, il faut préciser que, dans un premier temps vient dans le travail de Poisson l'expérience d'un lieu. Qu'il s'agisse d'une expérimentation personnelle ou en groupe, l'artiste prend comme axe de départ la promenade, la déambulation dans un espace soit urbain soit rural. Codirecteur de l'association « -able »⁴⁰⁷, Mathias Poisson et son équipe préparent et organisent diverses promenades interactives et sensorielles. Ces balades sont ensuite proposées au public qui est alors immergé dans une expérience inédite dont le but principal est la découverte inédite de lieux et d'espaces. Le marcheur curieux peut ainsi participer à diverses promenades telles que : *l'agence touriste* (organisations de voyages expérimentaux dans des territoires en marge), *promenades floues* (explorations guidées avec des lunettes modifiant la vision) ou encore *bibliothèque sauvage* (marches accompagnées de lectures à voix haute). A l'issue de ces nombreuses expérimentations sensibles de l'espace, il s'agit d'offrir un regard neuf et nouveau sur l'espace du réel tel que nous le percevons habituellement. De ces promenades intimes ou collaboratives, Mathias Poisson réalise un ensemble de travaux qui sont autant de traductions plastiques de ces événements. Utilisant la carte comme motif et support à part entière, il s'éloigne des codes et des référents pour donner à ses propres cartes des aspects à la fois plus subjectifs et plus émotionnels. L'espace collectif du réel est mué par ses cartes en un lieu totalement utopique car il échappe aux représentations codifiées où le référent doit être à la fois fidèle et omniprésent. Poisson s'inscrit alors dans une pratique de la cartographie qui fait fi des échelles, des couleurs, des proportions et des schémas, au profit d'une illustration à la fois narrative, personnelle et sensible. Chez lui, ce n'est pas le territoire qui dresse la carte mais c'est l'expérience du territoire, un vécu, qui ouvre à la possibilité d'une carte - du moins dans un premier temps. Le but de l'artiste n'est pas de rendre l'aspect physique et géographique de l'espace mais plutôt d'en extraire et transmettre les notions ressenties et vécues.

⁴⁰⁷ -able est une association loi 1901, codirigée par Mathias Poisson et Manolie Soysouvanh. Toutes les informations sont disponibles sur netable.org.

C'est cette transmission d'expériences internes que nous invite à voir Poisson dans une exposition intitulée *Graphie du déplacement*⁴⁰⁸ et proposée dans de nombreux endroits en France⁴⁰⁹ entre 2008 et 2014. Cette exposition est en effet l'aboutissement de nombreuses années de recherche et de pratique autour de promenades mettant en avant la subjectivité et l'expérience intime des lieux. Les œuvres sont multiples et variées mais la plupart des travaux exposés donnent à voir des sortes de cartes subjectives qui retracent, soulignent et traduisent les déambulations expérimentales de l'artiste et ses collaborateurs. Ainsi chez Poisson, la carte n'est plus un support scientifique mais une création artistique pure. En s'appuyant sur le réel, en s'inspirant librement des codes de la carte, Poisson effectue un glissement vers une géographie de l'utopie en accordant à l'espace des possibilités et une traduction à la fois intime, personnelle et sensorielle. Il donne ainsi à voir des espaces non encore envisagés et révèle artistiquement ce qui demeurerait espace en latence. Il trace alors un chemin inverse dans cette exposition où la carte fonde de nouveaux territoires. Des territoires sensibles, qui relèvent de l'abstraction mais aussi de l'inconnu. Ses cartes sont des supports créatifs utopiques car elles traitent d'espaces réels qui deviennent imaginaires, et accentuent la projection car elles ne font plus appel à un espace préexistant. La carte chez Poisson devient mode de communication, traduction, et de fait langage.

Enfin, le travail de Poisson se situe naturellement dans une pratique ambitieuse et logique du projet. Il se place dans un interstice du temps et de l'espace, au sein d'un seuil poïétique et poétique qui articule. C'est dans le giron de cette articulation que se déploie son projet au sens que lui donne Salignon en disant que, « tout projet est essentiellement lié à la capacité de penser le temps où l'on est en le dialectisant avec le futur et le passé. C'est d'ailleurs ainsi que se donne étymologiquement le sens de projet, de *porros* (en grec et en latin), qui signifie tout autant « lancer au-devant » que « jadis » ou « naguère ». Le projet est donc cet espace de rassemblement qui noue,

⁴⁰⁸ Site de l'exposition consultable en ligne à l'adresse : http://www.fracpaca.org/upload/action/document/20160129050142_graphiesDuDeplacementW.pdf (consulté le 15 décembre 2016).

⁴⁰⁹ *Graphies du déplacement*, une exposition personnelle de Mathias Poisson autour de la représentation graphique du déplacement : Gap à La Passerelle / Scène Nationale en 2014 ; Toulouse à la Fondation Ecureuil pour l'art contemporain en 2013 ; Die à l'espace Ti-Nive en 2013 ; Paris à la galerie Michel Journiac/Université Paris 1/Panthéon-Sorbonne en 2009 ; à Poitiers à la maison de l'architecture en 2009 ; à Rennes au Centre Culturel du Colombier en 2009 ; Dijon à l'Atheneum en 2008 et Armentières au Vivat/scène conventionnée en 2008

depuis les Grecs, le temps du présent et l'espace à venir⁴¹⁰ » Ainsi le projet qu'il soit artistique, architectural ou bien encore utopique se conjugue au présent, celui de la contemporanéité tout en convoquant nécessairement le futur avec ambition. Ambition d'interpeller l'encore inconnu. Et une fois cette ambition proposée, c'est au mouvement qu'elle invite, à l'expérience sensorielle de l'ouverture, et donc de la traversée, à la mise en route.

2-1-3 La carte : un sujet et un support artistiques qui se parcourent

La carte dans son apparition à la fois plastique et symbolique est une sorte d'appel, elle implique et induit un élan. Rencontrer la carte pour la première fois est un instant intense et poétique qui est une attente première, car une invitation au déplacement. La carte n'est nullement une fin en soi. Elle inquiète, convoque et interpelle nécessairement. Face à une carte, impossible de demeurer immobile. En passionné de cartes anciennes et de documents, lisons les propos de Borges qui annonce, « je puis presque dire que je n'ai jamais quitté cette bibliothèque. Mais je vais enfin en sortir pour fouler des terres que je n'ai parcourues que sur les cartes⁴¹¹ ». Pour lui, la lecture attentive, le parcours minutieux d'une carte est un passage merveilleux qui ouvre un nouvel univers de possibles. Comme nous avons pu le dire pour les aspects originels de l'utopie, la carte est une invitation au voyage. Nous pourrions aller plus loin encore et affirmer que la carte est une injonction au départ, à la mise en route.

Là où le cartographe ou l'artiste miniaturise l'espace afin de mieux le concevoir, un monde s'ouvre et s'offre. Dans sa mise en forme, dans sa création, la carte, tout comme l'utopie, affirme son autogenèse ; elle se dessine dans le même temps qu'elle dessine elle-même et propose, crée et invente un monde. Du dessin qui la fonde advient un monde qu'elle cerne et déploie. En cela bien évidemment la carte n'est pas uniquement frontières et limites mais un système poreux d'ouvertures multiples et

⁴¹⁰ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, op. cit., p. 124.

⁴¹¹ Jorge Luis Borges, *Le rapport de Brodie*, op. cit., p. 117.

mobiles. En traçant vers le petit voire le minuscule, il ne s'agit pas d'enfermer l'espace mais d'en donner un regard nouveau qui fonde une ouverture inédite. Cartographier est une étape à la fois lente et minutieuse qui, dans un second temps impulse avec fulgurance une mobilité essentielle. L'œuvre de l'artiste-cartographe est un moment particulier de retrait, un instant de rupture créative. C'est dans ce projet d'un monde miniature que s'affirme une compréhension de l'espace, voire d'un amour de l'espace comme le rappelle Bachelard, « toutes les petites choses demandent de la lenteur. Il a bien fallu se donner grand loisir dans la chambre tranquille pour miniaturiser le monde. Il faut aimer l'espace pour le décrire si minutieusement comme s'il y avait des molécules de monde, pour enfermer tout un spectacle dans une molécule de dessin⁴¹² ». Cartographier est en effet mettre en scène, c'est ce spectacle dont nous parle Bachelard qui éblouit tant par sa beauté que par la prouesse technique de la petitesse. De par la miniature, la carte nous invite à l'expérience de la pause, du retrait qui impose la concentration, l'arrêt, la prise de temps. Regarder une carte, c'est paradoxalement s'exclure du réel pour en saisir la représentation. C'est aussi et surtout se tenir sur un seuil, celui d'une porte ouverte qui offre un monde nouveau, envisageable. Cartographier est faire l'allégorie de l'oxymore, c'est concilier dans un même temps une astreinte au minuscule et l'aspect intempestif de l'immensité. Dans les détails de la carte se cachent autant d'évocations de la grandeur : « Ainsi, le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur⁴¹³ ». De son aspect miniaturisé, dans ces détails, la carte montre toute son ouverture et donne l'accès à un monde nouveau, elle convoque l'immense d'un espace qu'elle figure et propose. De par cette ouverture à la fois spatiale et utopique, la carte possède et offre une puissance qui mobilise, qui agite et met en mouvement. Dans l'éveil de sensorialités et de désirs qu'elle fonde, la carte met en branle et décline toutes les possibilités utopiques d'une mise en marche.

Consulter une carte est faire l'expérience de l'espace au sens de la trajectoire, du cheminement dans l'espace. Dans une première expérience de la planéité, du tracé

⁴¹² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 149.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 146.

bidimensionnel, la carte transpose l'espace pour en donner peu à peu de multiples aspects et tout son volume. La ligne, le tracé, n'est plus uniquement contour mais trajet, transfert, voyage. La carte impulse le mouvement dans une mise en forme de l'espace qui relève de l'utopie. Dans cette expérience de l'espace, nous prendrons la définition de Michel de Certeau pour appuyer notre avancée :

Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'une "propre". En somme, *l'espace est un lieu pratique*⁴¹⁴

La carte induit un espace qui nécessite d'être parcouru tout comme elle devient un langage qui n'attend qu'à être parlé. C'est aussi cela que nous rappelle de Certeau, l'espace n'existe et s'affirme effectivement que dans un acte qui le pratique, qui le parcourt, qui l'agite. Dans sa mise en forme, sa concrétisation, la carte nous donne à voir tout un réseau de partages, de connexions, de corrélations et de porosités qui tracent tout autant de trajectoires et de cheminements. De ces trajectoires naissent les translations, les mouvements, les mises en route qui affirment l'espace. Dans la miniaturisation graphique et physique de l'espace, la carte invite l'œil à parcourir l'espace. Par extrapolation, elle est une révélation, une injonction même faite au marcheur. Le marcheur lancé sur un chemin redessine parallèlement le chemin de la carte tout en façonnant l'espace qui l'accueille. Nous rencontrons à nouveau une acception de la marche et rappelons avec Rebecca Solnit que, « le chemin est un prolongement du marcheur, les endroits réservés aux balades sont les monuments dédiés à son avancée, et marcher est autant une manière de fabriquer le monde que de l'habiter⁴¹⁵ ». La marche prolonge la carte et magnifie l'espace. Cette injonction de la carte à vivre l'espace, à le façonner correspond à une posture utopique qui trace les contours d'un monde nouveau tout en le foulant. La marche induite par la carte n'est

⁴¹⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

⁴¹⁵ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p. 47.

pas uniquement un mouvement de déplacement actif, c'est aussi voire surtout une manière d'habiter l'espace et donc de le créer tout en se l'appropriant.

Dans cette marche à travers l'espace se trame simultanément une découverte et une création de l'espace. La marche apparaît alors tant comme un mouvement que comme la métaphore d'un système réflexif. Nous dirions ainsi que la marche avance, pense, et se pense. En parcourant l'espace de la carte, mon pied de marcheur accepte et modifie l'espace. Entre marcheur et espace se met en place nécessairement un système d'inter-échanges qui fait que le tout tient en équilibre et harmonie. Il s'agit d'une sorte de système d'interpénétration où, comme nous le rappelle Thoreau, « la surface de la terre est molle et impressionnable au pied ; tel en est-il des chemins que parcourt l'esprit⁴¹⁶ ». L'espace n'est ainsi pas un système fixe et figé, il est le lieu de l'échange, un lieu qui se parcourt et de par ce parcours, il est impressionnable. L'espace qui est parcouru est un espace perméable qui prend l'empreinte du pas qui le marche tout autant qu'il enregistre et intègre la pensée qui le conçoit. De fait, la carte, tout particulièrement lorsqu'elle revêt les aspects de l'utopie, devient une projection de l'espace à la fois précaire et changeante. La carte bien que physiquement établie est à saisir du côté d'un chantier en perpétuel mouvement, un commencement infini. La carte nous donne ainsi à voir un élément archaïque en mouvement, un système en progression et évolution. De ce principe, la carte invite à la marche, au parcours. Parcours qui fonde l'expérience utopique de la carte en tant qu'espace changeant et variable. C'est à cette expérience à la fois architecturale, spatiale et philosophique que nous invite Mona Hatoum dans une œuvre réalisée en 1999 au Casino Luxembourg. Avec l'installation *Map*⁴¹⁷, l'artiste libanaise réalise sur un sol en parquet une mappemonde dont la silhouette se dégage d'un dallage de billes de verre transparent. La juxtaposition des billes offre un *floor work* d'où se dégage une certaine puissance visuelle certainement due à l'aspect brillant, transparent et pur des billes. Simplement disposées sur le sol, les billes organisées en espace soulignent une apparente fragilité tant dans le choix du médium que dans la mise en scène de l'œuvre. A cela s'ajoute, et c'est principalement ce qui nous interpelle, une conception précaire

⁴¹⁶ Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, op. cit., p. 365.

⁴¹⁷ Mona Hatoum, *Map*, 1999, installation, dimensions variables, billes de verre transparent de 14 mm, Casino Luxembourg, Luxembourg.

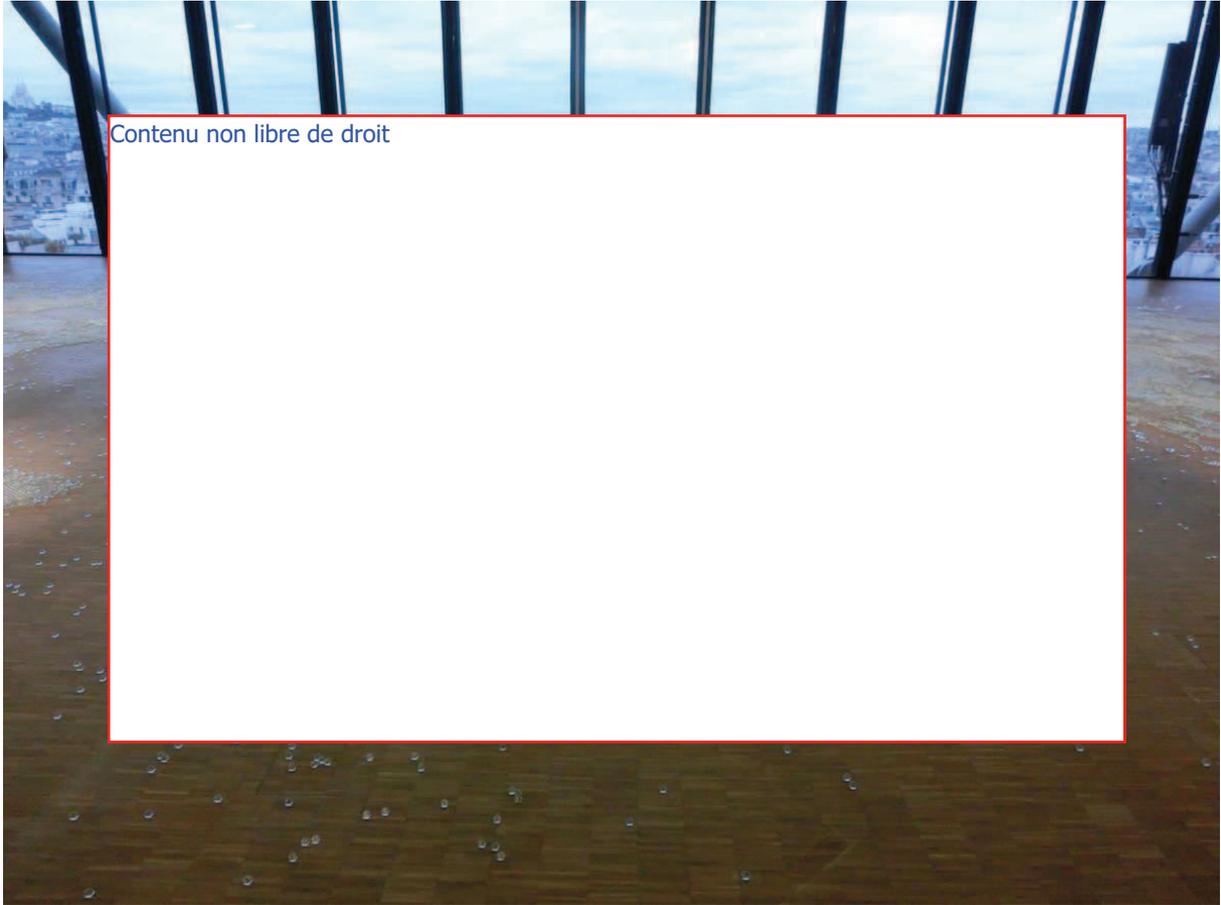


Figure 25 - Mona Hatoum, Map, 1999.

de l'espace : les billes ne sont pas fixées au sol et le passage des visiteurs met en branle l'œuvre et modifie radicalement le schéma initial. L'espace universel et territorialisé que donne à voir Hatoum est un lieu à la fois connu et familier mais, en ouvrant son œuvre à la marche imprévisible de l'inconnu, l'artiste souligne la fragilité de cet espace. Une fragilité certes renforcée par une place béante laissée à l'accidentel, l'imprévisible. Il s'agit d'une œuvre ouverte, une œuvre où l'espace est considéré comme le lieu d'un accueil et d'un partage. Hatoum nous donne à voir un espace figé dans un premier temps, pour mieux en accentuer dans un second, celui de la rencontre, l'instabilité. Si le travail de l'artiste est fréquemment teinté d'un engagement à la fois politique et social, c'est certainement le cas aussi dans *Map*. Elle met en œuvre et en forme la fragilité d'un monde actuel où les enjeux géopolitiques et militaires sont cruciaux et en perpétuels mouvements. Pour autant, au-delà de l'œuvre engagée que nous percevons en premier lieu, il faut accentuer le propos poétique pour voir dans cette installation une dimension purement utopique. Hatoum bouleverse l'architecture de la carte, son squelette universel, pour nous donner à voir la carte autrement. Une carte éloignée des systèmes fixes et codifiés, une carte à la fois poétique et utopique. L'installation de Hatoum se parcourt comme une carte géographique, d'abord du regard puis ce dernier entraîne tout le corps. Ici, l'expérience est poussée à son paroxysme, un parcours dont le visiteur passe du statut d'observateur à celui d'acteur. Le corps est invité à parcourir l'espace et c'est de manière active et palpable que l'espace sera marqué du passage physique du corps. Cette œuvre affirme dans sa plasticité et ses formes variables et imprévisibles, l'intercommunication de l'espace et du corps. Un échange mutuel et réciproque se fait et, dans cet échange où tout devient possible s'insinue l'utopie de l'œuvre. La carte devient pour Hatoum ce lieu précaire, celui d'un départ vers l'infini des possibles qui laisse place tant à l'imprévu qu'à l'inconnu. Il s'agit d'une rencontre de l'altérité pure où l'espace, métaphorisé par la carte, se fait objet transitionnel.

La carte soulève la précarité de l'espace, à l'instar de l'œuvre de Hatoum. Seule persiste l'expérience physique et sensorielle de l'espace. Consulter une carte, marcher, sont des manières d'habiter l'espace qui relèvent de l'utopie. Cette vision nous ouvre alors deux champs concomitants. Le premier est de saisir le fait que cette expérience de la carte ne doit pas être perçue comme une lecture linéaire et unique.

Le second se doit d'ouvrir cette expérience sensible et sensorielle aux domaines de la réflexion philosophique. C'est sur cette double voie que nous tenterons de poursuivre notre avancée tout en saisissant la pensée de Heidegger qui reflète notre position de recherche à ce stade :

Et c'est seulement parce que les mortels, conformément à leur être, se tiennent d'un bout à l'autre des espaces qu'ils peuvent les parcourir. Mais en allant ainsi, nous ne cessons pas de nous y tenir. Bien au contraire, nous nous déplaçons toujours à travers les espaces de telle façon que nous nous y tenons déjà dans toute leur extension, en séjournant constamment auprès des lieux et des choses proches ou éloignées. (...) Il n'arrive jamais que je sois seulement ici, en tant que corps enfermé en lui-même, au contraire, je suis là, c'est-à-dire me tenant déjà dans tout l'espace ; et c'est seulement ainsi que je puis le parcourir⁴¹⁸

Ce passage est fort éclairant car il nous permet d'effectuer un écart qui nous éloigne – sans la renier aucunement - d'une pratique marchée de la carte au profit d'une pensée plus esthétique voire méthodologique. Nous tenterons alors de saisir la carte non plus comme une représentation projetée de l'espace mais plutôt comme une manière de penser et concevoir l'espace. Réciproquement, il s'agira aussi de voir l'espace de la carte comme un système du penser, une méthodologie, où il fait parfois bon se perdre.

⁴¹⁸ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 187.

2-2 De la carte physique à la carte heuristique

*« On voit que nous touchons ici à la pratique même de la pensée.
Penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons,
à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout,
que nous les connaissons plus ou moins bien »*
Paul Valéry⁴¹⁹

Nous avons jusqu'à là mis en exergue les nombreuses porosités qui nous font penser que cartographie et arts plastiques entretiennent des liens extrêmement proches qui font que, parfois même, les deux sujets se confondent, les deux médiums se recourent. Pour autant, nous tenterons ici de mettre en avant les limites de cette pensée au regard d'une pratique de la cartographie purement physique et matérielle. Il faudra de fait redéfinir une terminologie plus en profondeur afin de différencier ce qui relève de l'utopie et certains aspects historiques de la carte s'en excluent. Il s'agira alors, dans ce sens, de saisir tout particulièrement la place du référent afin de mieux comprendre la mission originelle que se donne la carte. Les parallèles entre littérature et arts plastiques prendront alors toute leur intensité afin de dresser les limites apparemment infranchissables d'une carte où le référent se donne comme omniprésent.

Forts de cela, il faudra alors apprendre à outrepasser l'aspect vain et inextricable de la carte pour comprendre effectivement et affectivement ce que la carte peut encore nous apporter au regard de l'utopie. Si la carte se donne pour mission principale de référencer l'espace, de le trier voire de l'organiser, nous effectuerons à partir de cela un glissement afin d'entendre la carte plutôt comme un sujet utopique où la perte prend toute sa place au profit d'un espace ouvert à l'imagination et l'accidentel. Nous verrons alors, comment la carte utopique et artistique, en « défamiliarisant » l'espace codifié, ouvre sur de nouveaux horizons. De nouvelles perspectives à la fois innovantes et poétiques qui donnent un regard perçant et acéré sur notre société, dans toute sa contemporanéité. Enfin, pour reprendre la pensée d'Heidegger, nous tenterons de voir comment l'utopie mise en œuvre dans la carte artistique, nous permet d'établir une méthodologie heuristique. La carte, non pas comme une image fixe, mais plutôt comme un dense système de réseaux et de connexions, donnera le sens de

⁴¹⁹ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 33-34.

notre approche en en justifiant la progression future. Nous approcherons dès lors d'une conception utopique de l'espace où la perte, l'errance et le jeu marquent le territoire et le transmuent.

2-2-1 Cartographier l'espace du monde : un échec ?

Si nous déployons jusqu'ici les liens étroits allant jusqu'à confondre parfois cartographie et arts plastiques, il faut présentement souligner un bémol, une sorte d'aporie. Cette dernière consiste à nous appuyer sur les limites effectives et concrètes de la carte géographique afin de mieux placer notre observation sous le regard de l'utopie. Cette étape est nécessaire car elle marque une sorte de tremplin et de mise au point dans notre approche de la carte en tant que support poétique, utopique et artistique. Notre postulat premier est donc ici de saisir les limites, les bornes de la carte géographique et scientifique au profit d'un renoncement utopique de toute mathématique de l'espace.

Si la cartographie possède de nombreux points communs avec les œuvres d'arts plastiques, il faut ici préciser que la carte physique n'est qu'un objet scientifique qui tente de présenter de manière objective, codifiée et simplifiée l'espace en tant que référent géographique. Il s'agit pour le cartographe d'évaluer et juger l'espace du réel, le territoire, pour en proposer une vision qui lui paraîtra la plus honnête. En cela, le cartographe s'inscrit dans un acte de représentation au sens étymologique du terme tel que le souligne Julien Béziat dans son approche très pertinente de la carte mise à l'œuvre. Ainsi dit-il, « une représentation. C'est bien le terme qui, avant toute autre, définit une carte. Faire la carte, ce serait donc représenter, présenter à nouveau, substituer une présence (la carte) à une absence (son référent)⁴²⁰ ». La carte physique, chargée de références multiples, est en effet un acte de représentation mais une représentation nécessairement tronquée. Nul besoin de justifier cela par de nombreux arguments, il suffit alors de préciser le cas extrême d'une carte qui tenterait

⁴²⁰ Julien Béziat, *La carte à l'œuvre: cartographie, imaginaire, création*, op. cit., p. 21.

de représenter l'espace physique le plus fidèlement possible. De cette tentative naîtrait obligatoirement le projet d'une carte à l'échelle 1 : 1, qui représenterait le monde tel qu'il est en réalité, à la fois spatialement et temporellement. Si nous saisissons l'aspect vain de cette tentative, nous pouvons nous appuyer sur de multiples occurrences littéraires et artistiques qui questionnent déjà ce propos.

C'est le cas premièrement avec Lewis Carroll, qui, comme à l'accoutumé, dans un style empreint d'humour et de ses fameux *nonsenses*, présente le cas burlesque d'une carte à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre :

« - Voilà une chose que nous avons apprise de notre pays, dit Mein Herr, faire des cartes. Mais nous l'avons poussée beaucoup plus loin que vous. A votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?

- Je dirais au cent millième, un centimètre au kilomètre.

- Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre.

- Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je.

- Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien. »⁴²¹

Avec facétie, l'écrivain présente une quête sans cesse accrue, celle d'une cartographie idéale et exhaustive. Carroll se place ainsi en digne héritier de plusieurs siècles de cartographies et de découvertes de territoires. Il est ainsi dans la lignée même d'un Thomas More à la fois contemporain et observateur de cette époque des grands voyages et découvertes majeures au plan géographique et anthropologique. Carroll souligne l'aspect totalement vain, voire absurde d'une carte à l'échelle 1 : 1. Pour autant, à travers cet humour qui prête à sourire, c'est à une certaine vision poétique qu'il nous invite. L'écrivain dépasse l'échec cartographique du réel au profit d'une vision plus personnelle et artistique. De cette impossibilité de qualifier l'espace du réel de manière exhaustive, Carroll fait, une fois de plus, un pas vers l'utopie. Une utopie qui échappe de fait aux carcans et aux pierres d'achoppement du réel par le biais d'un humour qui lui est intrinsèque.

⁴²¹ Lewis Carroll, *Œuvres*, trad. P. Blanchard, Paris, Gallimard, 1990, p. 692.

Sitôt une carte pensée et imprimée, elle est périmée. La cartographie dans une tentative d'exhaustivité prend tout son aspect à la fois vain et éphémère. C'est cela que nous rappelle aussi Umberto Eco dans un article postiche⁴²² qu'il introduit par une citation de Borges que nous lisons ci-dessous :

En cet Empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude que pour la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, ils l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques⁴²³

Cet extrait est magnifiquement poétique car le territoire fonde dans un premier temps une carte qui, dans un second, forme elle-même un territoire inédit. D'une tentative vaine de cerner le réel, se trame en glissement un monde utopique. A la suite, dans cet article intitulé « De l'impossibilité de construire la carte 1 : 1 de l'empire », l'écrivain italien souligne dans une dizaine de pages, avec un sérieux frôlant l'absurde, cette impossibilité, cet échec annoncé de la carte parfaite, idéale. Sous forme d'article faussement scientifique, Eco trace l'impossibilité de représenter un monde en perpétuel mouvement. Il s'agit de l'impossibilité de représenter un système ouvert et infini par un outil qui clôture, limite et délimite. La carte physique et scientifique n'est qu'un cadre, et donc vision objective et erronée du réel.

Forts de ces exemples, la question qui nous apparaît est alors la suivante : cartographier l'espace est-il donc nécessairement un échec ? Pour y répondre pragmatiquement et scientifiquement, notre réponse pourrait être affirmative dans un premier temps. Pour autant, dans un questionnement purement plastique et artistique de la carte, nous sommes contraints d'avouer que cette dernière, par le biais de l'imagination outrepassa l'échec annoncé. Si nous affirmons le caractère purement

⁴²² Umberto Eco, « De l'impossibilité de construire la carte 1 : 1 de l'empire » in, *Comment voyager avec un saumon: nouveaux pastiches et postiches*, trad. M. Bouzaher, Paris, éditions Grasset, 1997, p. 229-238.

⁴²³ Viajes de Varones Prudentes de Suarez Miranda, livre IV, chap. XIV, Lérida, 1658. Cité par Jorge Luis Borges in, *Histoire universelle de l'infamie*, « Et cætera. », Paris, éditions Bourgois, 1985.

imaginatif et fictif de la carte, là, elle revêt les aspects d'un support à la fois artistique et poétique. Nous entendons alors la carte comme un support ouvert qui convoque l'espace à la fois présenté à l'intérieur du cadre mais aussi à-travers et au-delà du cadre. Sous cette définition affinée, la carte apparaît comme une approche utopique de l'espace qui accepte la limite pour mieux interpeller l'infini et l'insaisissable. Par cette théorie, nous conjugons l'approche utopique de la carte avec les mots de Borges qui proposait, « dans le temps, parce que si l'avenir et le passé sont infinis, toute date est illusoire ; dans l'espace, parce que tout être est à égale distance de l'infini et de l'infinitésimal, il n'y a pas non plus de lieu⁴²⁴ ». Ainsi, à l'instar de Carroll, Borges et Eco, il s'agira de comprendre la carte comme un jeu d'espace dans lequel il est bon de ne pas se prendre au sérieux, au risque de s'y perdre.

2-2-2 Se perdre dans l'espace afin de mieux s'y retrouver

Si nous constatons de prime abord un échec de la carte physique dans sa capacité à représenter fidèlement l'espace réel et ses repères, cette dernière n'en demeure pas moins un outil digne d'intérêt dans sa pratique purement pragmatique et concrète. Que la carte géographique s'apparente plus ou moins à un geste artistique et plastique, son but initial est de représenter l'espace réel mais aussi et surtout d'en localiser les éléments forts et remarquables au profit d'une recherche d'orientation. Perdu dans un espace tridimensionnel inconnu, le marcheur ou le navigateur n'a ainsi qu'à consulter la carte dont il connaît les codes et les caractéristiques pour retrouver son chemin. Se repérer devient alors une sorte de jeu qui alterne régulièrement les passages de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Ce jeu peut alors devenir, pour certains qui ont acquis les codes et les réflexes, une sorte d'activité sportive où ils excellent. Pour d'autres moins aguerris, se référer à une carte géographique est synonyme de perte et d'échec. Consulter une carte peut alors devenir un jeu complexe avec l'espace et le temps où la possibilité de se perdre ouvre aussi sur la possibilité

⁴²⁴ Jorge Luis Borges, *Conférences*, op. cit., p. 23.

intrinsèque de découvrir de nouveaux espaces inattendus et insoupçonnés. Ainsi, la carte, dans ce qu'elle possède d'accidentel et d'imprévisible, invite à ce que nous pourrions qualifier par la sérendipité. Le cas le plus fameux illustrant cela est l'exemple de Christophe Colomb qui, en route pour l'Ouest et les Indes, découvre un continent encore inconnu des Européens. Dès lors, la porte sur les accidentelles découvertes est béante et ce n'est ainsi pas un hasard si, moins de vingt ans plus tard, More rédige *L'Utopie*. L'essor de la cartographie, des grands voyages et des découvertes ne sont pas pour rien dans la rédaction des textes utopiques où l'auteur se permet de penser l'impensable. A la fin du XVI^e siècle, tout devient possible et envisageable au regard d'un contexte novateur et poïétique où la carte n'est pas en reste.

De nos jours, le contexte est bien différent et l'évolution technique de la carte est révélatrice de la situation. Armés de nouveaux systèmes hyper-connectés, de GPS, de smartphones et d'outils extrêmement performants de géolocalisation, l'Homme du XXI^e siècle s'éloigne à grand pas de la carte traditionnelle au profit d'une orientation idéale. Ces nouveaux systèmes rendent le moindre déplacement dans l'espace plus pratique, plus efficace, plus rapide et donc plus rentable. L'accidentel est mis au ban, on ne se perd plus. Toute possibilité de sérendipité, de découverte, de surprise s'amenuise, et l'espace – mais aussi le temps, de la flânerie et de l'errance sont réduits radicalement quitte à disparaître totalement. Pareillement, l'espace change de dimensions : le nez sur les cartes en ligne, nous perdons la sensibilité de la découverte d'un espace tridimensionnel. L'espace ainsi envisagé s'aplatit, s'aplanit et l'architecture qui s'érige perd de sa vitalité et de sa visibilité. Les rues deviennent des lignes, des tirets, les quartiers se résument en blocs rectangulaires et les sites patrimoniaux deviennent de petites étoiles bleues ornées d'un œil. L'espace du réel est de moins en moins pratiqué, ressenti, vécu, mais de plus en plus traversé avec fugacité et sans intérêt. Si l'aspect pratique des nouvelles technologies est indéniable, cette critique nous permet de mettre en exergue un amenuisement de la rêverie spatiale, de la flânerie sans but et donc de la découverte, de la surprise, et de l'imagination. Le GPS annule les chemins qui ne mènent nulle part et les systèmes de géolocalisation nous empêchent de nous perdre. L'espace devient tellement prévisible et envisageable que l'utopie se retrouve mise à mal dans sa possibilité d'apparaître.

La critique que nous présentons ici face à cette conception actuelle de l'espace cartographié interroge aussi certains artistes contemporains pour lesquels le rapport à

l'espace physique et réel est un catalyseur artistique et poétique. C'est avec une grande simplicité et beaucoup d'efficacité que l'artiste allemand Aram Bartholl affirme cette inquiétude sur l'espace en questionnant (comme à son habitude⁴²⁵) les liens de plus en plus étroits entre virtualités numériques et réalité. Avec l'œuvre *Map*⁴²⁶ réalisée en 2013, l'artiste clôture une série de plusieurs installations qui interrogent notre conception de l'espace en fonction de notre rapport à la virtualité et à la géolocalisation. C'est ainsi qu'il dresse sur la pelouse de la Friedrichsplatz (place située devant le Musée Friedericianum à Kassel) une sorte d'immense épingle rouge rappelant les désormais célèbres pictogrammes utilisés par Google Map afin de localiser une recherche spécifique. D'une hauteur de six mètres, l'œuvre s'élève en respectant l'échelle qu'en donne la carte détaillée par le logiciel. Si ce motif actuel fait écho aux épingles utilisées jadis sur les cartes physiques, il n'en dénonce pas moins une évolution critique et abusive. Dans la simplicité de cette sorte de statue géante et familière, l'artiste souligne un questionnement de l'espace mais aussi de la localisation et de l'orientation. En utilisant les codes connus et reconnus du virtuel, il utilise notre rapport quotidien à l'espace du réel. Bartholl attire notre perception sur ce que nous notions plus en avant, c'est-à-dire le fait qu'avec les nouveaux systèmes connectés, l'espace tridimensionnel s'aplanit au profit d'une vision bidimensionnelle. L'espace dans notre perception virtualisée perd peu à peu son volume, son architecturalité et ainsi une part de sa sensibilité et de sa poésie. En dressant sur six mètres de haut cette immense statue contemporaine, sorte d'affiche publicitaire, l'artiste joue la partition en sens contraire pour nous rappeler l'aspect tridimensionnel de l'espace. Face à l'aplanissement des lieux perçus uniquement par images satellite, l'artiste affirme un besoin d'espace vécu, ressenti et parcouru par le corps. Là où Google Map contente uniquement l'œil de manière pragmatique, Bartholl invite le corps entier à fouler l'espace, à le découvrir, à l'appréhender notamment dans sa verticalité. Avec cette œuvre située dans le centre névralgique de Kassel, l'artiste nous invite aussi à considérer l'espace artistique de la ville et non pas une quête touristique allant de points en points suivant le plus court chemin. Si Bartholl exagère les codes qui localisent l'espace, c'est pour mieux nous rappeler la beauté de se perdre, errer et

⁴²⁵ Ainsi, en 2010 à New York, Aram Bartholl initie le fameux concept des *Dead Drops*. Il s'agit de sceller une clef USB dans l'espace public et chacun est libre de déposer ou récupérer du contenu informatique.

⁴²⁶ Aram Bartholl, *Map*, 2013, installation, matériaux divers, 600 x 350 x 35 cm, Friedrichsplatz, Kassel, Allemagne.

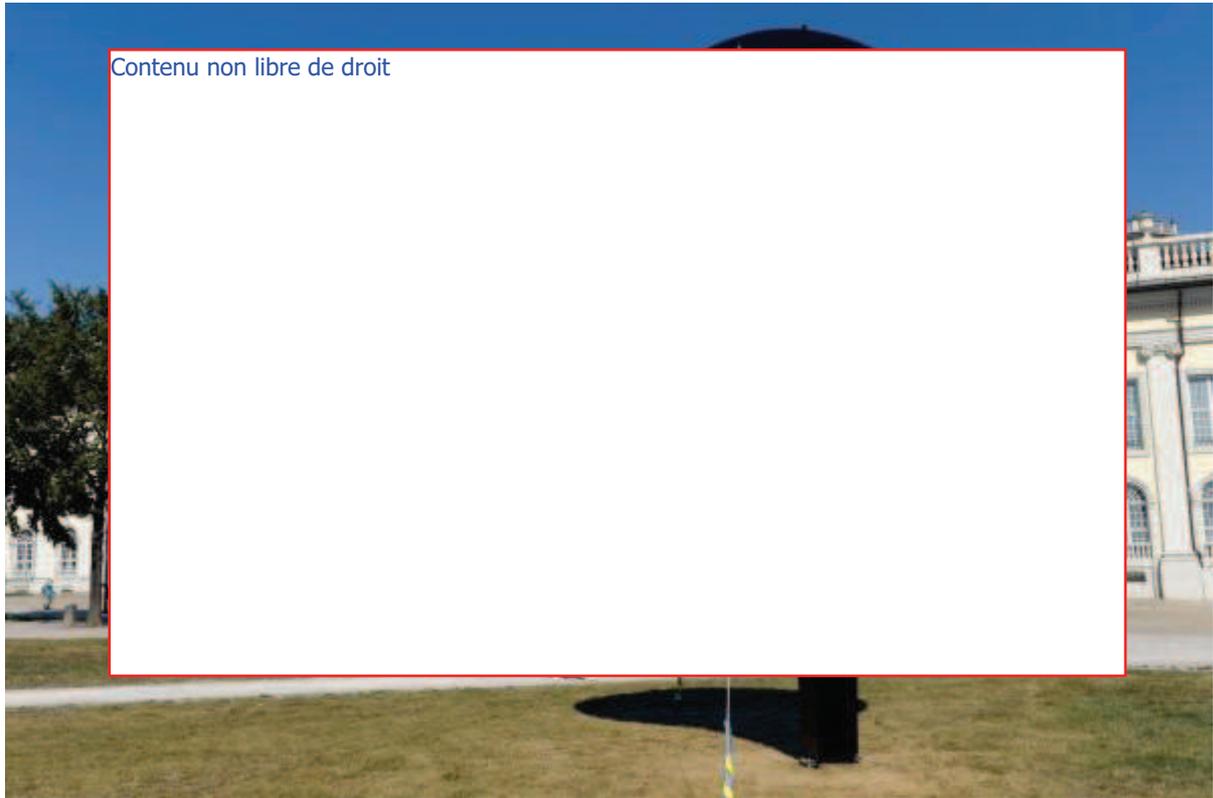


Figure 26 - Aram Bartholl, Map, 2013.

ainsi découvrir une ville par le biais du sensible. Il nous réinvite alors à observer, à appréhender l'architecture dans sa tridimensionnalité, sa verticalité, afin s'en saisir les façades, les motifs, les portails, ... Il s'agit pour lui de lever radicalement le nez de nos écrans virtuels pour entendre l'espace dans ce qu'il se donne. Cette œuvre en forme de critique affirmée invite alors à entreprendre le voyage vers utopie, à se perdre, à flâner sans but afin de comprendre que le chemin est parfois bien plus révélateur que l'arrivée.

Si l'on extrapole cette vision, il s'agit d'entendre l'espace physique comme un réseau que l'on parcourt et où chaque déplacement est conçu comme une expérience à la fois novatrice, surprenante, ouverte et de fait, inédite. Sous ce regard purement utopique, l'espace se transforme en expérience, cette dernière se veut à la fois esthétique, sensorielle et imprévisible. L'espace devient le lieu insaisissable des possibles, une ouverture gratuite et fortuite. L'utopie vient questionner, inquiéter l'espace architectural au profit d'une conception nouvelle : c'est cela que nous rappelle sous forme critique l'œuvre d'Aram Bartholl. Il n'appartient alors qu'à nous d'appréhender l'espace non comme un lieu figé et systématisé mais accepter les surprises. Dans une société actuelle excessivement connectée, où la géolocalisation fait florès, l'art à travers certaines œuvres nous invite à une rupture, une césure sous forme de critique qui nous interpelle à saisir l'espace par le biais de l'utopie. Une pratique qui semble nous échapper de plus en plus dans un monde où s'impose la bidimensionnalité écrasante du numérique. La difficulté que nous impose alors l'utopie est un appel à la flânerie, aux détours, aux glissements quitte à remettre en cause toutes les obligations temporelles. Nous l'avons dit, en utopie, le temps et l'espace se déploient selon de nouvelles dimensions, incommensurables. Cela est notable dans l'ouvrage sous forme de conversation que nous propose Italo Calvino avec *Les villes invisibles*. C'est dans cette déclaration d'amour à l'espace des villes que l'écrivain offre sa vision à la fois utopique et passionnée de l'espace urbain dans tout ce qu'il peut posséder de magique et d'imprévisible. Parmi la multitude de lieux convoqués dans l'ouvrage, nous retiendrons ici l'exemple de Sméraldine qui propose une vision de grand intérêt au regard de l'utopie et des déplacements, des glissements impromptus. Ainsi, nous lisons ce passage qui se donne pour ambition de mettre en miroir « les villes et les échanges » :

A Sméraldine, ville aquatique, un réseau de canaux et un réseau de rues se superposent et se recourent. Pour aller d'un endroit à un autre, tu as toujours le choix entre le parcours terrestre et le parcours en barque : et comme à Sméraldine le chemin le plus court d'un point à un autre n'est pas une droite mais une ligne en zigzag ramifiée en variantes tortueuses, les voies qui s'offrent aux passants ne sont pas simplement deux, il y en a beaucoup, et elles augmentent encore si l'on fait alterner les trajets en barque et passages à pieds secs.

Ainsi l'ennui de parcourir chaque jour les mêmes rues est-il épargné aux habitants de Sméraldine. Bien plus : l'ensemble des voies de communication n'est pas disposé sur un seul plan, il forme au contraire un jeu de montagnes russes, avec petits escaliers, chemins de ronde, ponts en dos d'âne, voies suspendues. En combinant des segments de trajets divers, les uns surélevés les autres pas, chaque habitant se donne chaque jour le plaisir d'un nouvel itinéraire pour aller dans les mêmes endroits. A Sméraldine, les vies les plus routinières et les plus calmes se passent sans répétitions⁴²⁷

Au regard de notre approche que nous pourrions qualifier d'errance utopique de la carte, cette approche littéraire de la ville par Calvino nous apporte une vision qui redonne à l'espace tout son aspect tridimensionnel. Il faut alors entendre la ville non comme un plan plat et linéaire mais comme un système de connexions multiples, de réseaux qui s'entremêlent et s'entrecroisent. Les déplacements n'y sont plus des trajectoires linéaires préétablies et dictées par le rendement mais par la découverte liée à l'inconnu. A Sméraldine, il faut se perdre afin de mieux trouver et comprendre le sens de la ville. Dans ce tissu arachnéen qu'elle propose, la ville s'offre non pas uniquement à travers quelques lieux localisés précisément mais elle se dit et s'affirme par les déplacements, les glissements qu'elle déploie. L'utopie de Calvino ne réside pas ici dans un système figé mais bel et bien dans une topographie à la fois complexe, ouverte et mobile. Ainsi, l'espace propose un enchevêtrement de lieux et de connexions au sein duquel il fait bon se perdre. Se perdre car nous n'allons réellement nulle part et partout à la fois. La ville est saisissable comme une entité et non comme un enchaînement de points isolés, Sméraldine crée du lien et l'espace rebondit dans un système d'interpénétrations. Si se perdre peut de prime abord paraître inquiétant voire angoissant, l'utopie offre ici à la perte un aspect rassurant qui invite à la poésie, à la création et de fait au bonheur. La perte devient une intervention artistique et poïétique, un geste plastique qui dessine lui-même sa propre carte. C'est cette expérience que décrit l'artiste Kawamata quand il précise, « j'aime marcher sans carte

⁴²⁷ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 112- 113.

dans les rues d'une ville inconnue. Ma curiosité me pousse à marcher à mes propres risques. Il est parfois difficile de trouver le chemin du retour jusqu'à mon point de départ. Quand je commence une promenade, c'est toujours un choix entre revenir ou aller plus loin, jusqu'à être fatigué⁴²⁸ ». De cette expérience nous apparaît une carte inédite où le tracé sensoriel et esthétique engendre une nouvelle conception de l'espace. Une conception à la fois personnelle et subjective qui relève de l'utopie.

De la crainte première de se perdre naît un espace, mais aussi une temporalité nouvelle. Il s'agit d'accepter de ré-envisager l'espace afin de le voir autrement, par le prisme de l'utopie. Et cet acte de création passe nécessairement par une première étape que nous pourrions qualifier de « défamiliarisation ». Cette étape qui consiste en une perte de repères liminaire qui vient ouvrir la possibilité de créer un monde jusqu'alors inenvisageable. Cette « défamiliarisation », tout comme l'utopie, vient nous sortir, nous exclure du réel, pour imaginer la possibilité d'une nouvelle condition spatio-temporelle. En ce sens, la carte devient un support et un médium privilégié. Si elle sait jouer avec les codes établis et acceptés du réel, elle peut tout aussi bien, par le prisme de l'imaginaire, projeter de nouveaux horizons. C'est cet aspect qui nous intéresse dans les cartes de Wim Delvoye présentées dans l'ouvrage *Atlas*⁴²⁹ en 1999. Dans ce livre d'artiste réunissant 41 cartes, Delvoye illustre plastiquement l'aspect familier qui résulte dans la consultation d'une carte. Il reprend alors à son compte la plupart des codes de la cartographie : échelles, reliefs, toponymies, réseaux, légendes variées, ... pour offrir un travail de prime abord totalement banal et classique. Le lecteur un peu plus curieux se penche alors sur le détail de ces cartes qui lui semblent dans un premier temps totalement familières, pour comprendre peu à peu que l'artiste effectue un glissement du réel. En effet, en y regardant de plus près, les cartes de Delvoye ne représentent rien, disons plutôt qu'elles ne font la cartographie d'aucun lieu existant. Elles ne représentent rien car elles sont un acte pur de représentation justement. C'est en effet au jeu de la représentation que nous convoque Delvoye non sans facétie ou surprise. Si son geste plastique formel s'inscrit pleinement dans la pratique cartographique traditionnelle, c'est, pour mieux, dans un second temps nous en

⁴²⁸ Tadashi Kawamata cité par Mouna Mekouar, *Tadashi Kawamata : Habiter le monde, op. cit.*, p. 31.

⁴²⁹ Wim Delvoye, *Atlas*, Nantes, éditions Jean-François Taddei et Lieven Van Den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Editeur, 1999.

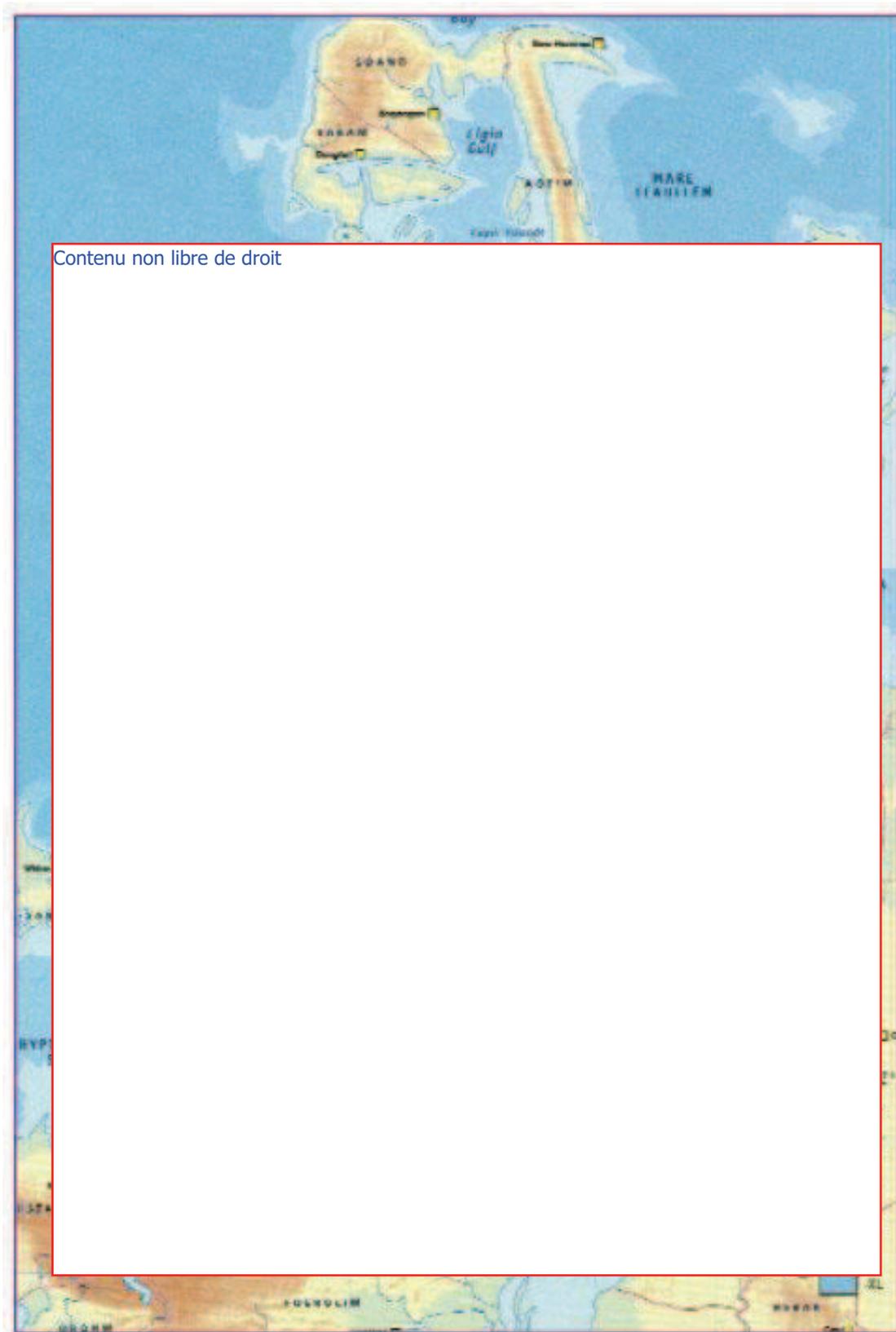


Figure 27 - Wim Delvoye, Atlas, 1999.

éloigner. Il s'agit en quelque sorte de jouer à un jeu dont tout le monde connaît les règles par cœur pour enfin découvrir que le jeu est un leurre. Son geste se veut ici utopique car il joue avec les codes même du réel pour impulser un espace imaginé. Dans ce geste à la fois paradoxal et déconcertant, c'est bien d'une défamiliarisation qu'il s'agit. Cette dernière vient inquiéter notre conception archaïque et codifiée de l'espace en jouant aussi avec les codes des apprentissages et de la scolarité. Cet Atlas imaginaire propose au lecteur non pas une réinterprétation traditionnelle mais un langage neuf, débarrassé du réel dont il s'extirpe. Il s'origine dans le territoire pour mieux s'en exclure puis, pour en insuffler un nouveau. Delvoye offre en effet un nouveau souffle au territoire et donc à l'espace en général. Il convoque ainsi un lieu qui n'a justement de lieu nulle part si ce n'est en représentation, par le biais de ces cartes artistiques. Par ces cartes artistiques, il invente et impulse une multitude de lieux utopiques que nous parcourons en regard. L'œil voyage en utopie le long de ces tracés imaginaires. La carte crée le voyage, et le spectateur se prête à parcourir cet espace projeté et interpellé. Au détour des frontières et anfractuosités, l'œil se plait à se perdre en utopie, sur des routes qui dirigent mais ne mènent nulle part. Le regard est pris dans ce tissu arachnéen et prolonge mentalement le travail de l'artiste. Le voyage se poursuit bien au-delà des bordures de la carte où un espace en appelle un autre.

L'*Atlas* de Delvoye est un carnet de route utopique où la carte en tant que motif artistique invite au voyage, à la rêverie et donc, fait sens. Une multitude de possibilités spatiales s'offrent à nous dans ce corpus d'œuvres qui fonde en réalité une seule et même œuvre. En effet, comme le souligne Michel de Certeau, « l'œuvre est la métaphore d'un acte de communication destiné à retomber en mille éclats et à permettre ainsi d'autres expressions du même type, plus loin dans le temps, sur la base d'autres contrats momentanés⁴³⁰ ». Nous prenons alors les cartes de Delvoye comme un réseau de communications qui, comme par arborescence, ouvrent une infinité de lectures et de possibilités.

⁴³⁰ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, op. cit., p. 213.

2-2-3 La carte heuristique, figure d'un processus ouvert et non exhaustif de réflexion

Quand la carte artistique et utopique, comme nous venons de le souligner, ouvre une multitude de langages et de réflexions, il faut alors préciser qu'en réciprocity, nous pouvons présenter sous forme d'arborescence ouverte une démarche réflexive. Cette démarche, en toute modestie, est le parcours que se propose d'emprunter notre travail de recherche qui se veut questionner divers supports et diverses disciplines, s'il en est. Ce que nous apprend l'utopie, de plus en plus, bien que notre époque tend à l'omettre, c'est qu'un parcours, qu'il soit physique ou réflexif, n'est pas nécessairement le chemin le plus court ou le plus pragmatique. Une avancée, nous intime l'utopie, est à entrevoir selon un déploiement, un enchaînement d'idées, de glissements reliés entre eux par le simple désir d'avancer pour accéder vers de nouveaux lieux. Il s'agira parfois de bifurquer, de zigzaguer au gré des recherches, des trouvailles et ainsi d'accorder à l'accident de parcours toute sa place constitutive dans ce parcours même. Ce postulat nous entraîne à considérer le support cartographique d'une manière moins linéaire, moins directe et surtout moins figé. Disons autrement que si l'utopie convoque nécessairement la carte, il faut alors comprendre que cette dernière doit être appréciée de manière inédite et sans cesse renouvelée. Nous traitons alors avec un espace qui s'affirme en ouvertures et en possibilités qui rompt avec la bidimensionnalité au profit d'une infinité de compréhensions.

Dans ce sens, Marin nous rappelle que « le plan de la ville est une "utopique" dans la mesure où il laisse apparaître une pluralité de lieux dont la non-congruence permet de figurer l'espace critique de l'idéologie⁴³¹ ». Pour lui, le plan utopique révèle de manière concrète et palpable l'aspect multiple intrinsèque à l'utopie que nous avons déjà évoqué. La figure de la carte, du plan offre de manière neutre une vision de la variété et de la multiplicité qui permet de dresser une sorte de système critique et philosophique. Tout comme la formule du récit est révélatrice du fonctionnement utopique, la carte en décrit les possibilités étalées et déployées. Dès lors, les éléments dépliés par l'utopie sont, par métaphore, tout autant de lieux à consulter, que la pensée en action et en cheminement relie. Le récit de voyage qu'est notamment l'*Utopie*

⁴³¹ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 257.

fondatrice de More est une architecture de l'esprit dont chaque « lieu », chaque point nodal de la carte affirme un aspect nouveau et directeur. Le texte, sous forme de plan, offre les possibilités de lecture et donc un système à la fois complexe et ouvert. Marin toujours, souligne chez More le fait que, « le récit de Raphaël est un récit de voyage, un type de récit où l'histoire bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns les autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même ; récit, plus précisément dont les événements sont des lieux qui n'apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu'ils sont les étapes d'un itinéraire⁴³² ». Cela nous ramène au fait que l'utopie convoque nécessairement et essentiellement l'architecture dans la mise en scène successive de lieux qui sont autant d'étapes qui jalonnent tant l'espace que l'idéologie. La géographisation paradoxale du récit utopique souligne comment, en autogenèse, l'utopie s'architecture, construit l'espace, le façonne à son image. Dans cet acte de construction, de répartition de l'espace, l'utopie affirme un aspect presque maïeutique : elle donne naissance, elle fait venir en acte ce qui demeurerait en latence. Dans cet acte de mise en acte, de don, l'utopie se présente comme génitrice et cela nous ramène aux puissances déployées par les œuvres d'art.

Dans ce système d'affirmation, de construction, l'utopie sous forme de plan, de carte mentale, montre son fonctionnement dans le même temps qu'elle lui donne naissance et forme. Il nous appartient alors d'en saisir le cheminement, les méandres, pour en appréhender le fonctionnement. Il en va de même dans le saisissement de l'art où, « en tant qu'œuvre, l'œuvre en son essence fait venir. Mais qu'est-ce que l'œuvre fait venir ? Nous n'apprenons à l'expérimenter qu'en suivant le processus du faire-venir, qu'on appelle communément la création des œuvres⁴³³ ». C'est à poursuivre le fil déployé tel un système par l'œuvre que nous invite à suivre Heidegger. C'est dans cet espace presque cartographique où l'œuvre « fait venir » que nous nous proposons d'aller, de pénétrer. Si cela est parfois implicite, voire caché dans certaines œuvres d'art, l'artiste David Altmejd, lui, célèbre cela dans une monstration à la fois complexe et exubérante. Le cheminement artistique est, dans ses œuvres, déplié et déployé de manière flagrante voire intempestive. La monstration du fil artistique qui

⁴³² *Ibidem*, p. 64.

⁴³³ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., pp. 48-49.

« fait venir » l'œuvre et de qui en découle relève presque d'une *hybris* qui se donne et s'offre en puissance. Dans cette démesure des sens, l'artiste présente des œuvres où le cheminement cartographique est omniprésent et offre une multitude de pistes de lecture. Le regardeur inquiet par ses œuvres troublantes et foisonnantes est invité à saisir un fil de lecture, puis plusieurs, une infinité de possibilités plastiques et formelles. Sa cartographie artistique s'affirme dans un volume complexe où la tridimensionnalité offre à la carte mentale et utopique tout un espace de monstration et d'articulations. Lors d'une rétrospective au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 2014, l'artiste expose de nombreuses œuvres qui étayent notre recherche tant son travail questionne la spatialité utopique de la carte en tant que réseau et support artistique. Avec l'installation *Le Souffle et la Voie*⁴³⁴, nous tenterons de pénétrer dans son travail afin d'en saisir les directions proposées et disposées qui créent du lien. Nous pourrions, à propos du travail de David Altmejd, parler d'une œuvre faite par la « reliance », qui est un concept étayé par Edgar Morin. En effet, l'œuvre de cet artiste canadien fait du lien, relie, renoue, et fait venir. Si cela est prégnant plastiquement, l'œuvre étend son propos dans le domaine esthétique. Avec l'œuvre susnommée, il réalise une boîte de plexiglas (un de ses matériaux de prédilection) transparent à l'intérieur de laquelle il bâtit un espace arachnéen fait de liens, de nœuds et de figures abstraites. Avec la force d'un maelstrom, l'œuvre emporte tout avec elle, dans un tourbillon de connexions qui s'entrelacent et se délient dans un seul et même mouvement. Altmejd architecture l'espace sous forme d'un réseau tridimensionnel de reliances. Des milliers de fils, tantôt tendus, tantôt distendus, jalonnent et dessinent l'espace dans un jeu labyrinthique où s'adjoignent le plein et le vide. Ce geste architectural, l'artiste le revendique tant dans un travail de la forme que dans une exposition de sa réflexion artistique, il dit ainsi dans un entretien, « ce qui est intéressant en revanche, c'est qu'à cause de mon expérience du rêve je suis capable de comprendre l'importance de l'espace intérieur, et d'être à l'intérieur de cet espace – de "l'architecture de l'esprit" si on veut⁴³⁵ ». L'artiste, dans son rapport particulier et exigu au rêve affirme sa capacité presque utopique d'accès au domaine intérieur de son esprit. Il révèle ainsi la capacité artistique d'atteindre et retranscrire un mode de fonctionnement psychique fait lui-aussi

⁴³⁴ David Altmejd, *Le Souffle et la Voie*, 2010, installation, 168 x 208 x 345 cm, matériaux divers, collection particulière.

⁴³⁵ Robert Vifian, François Michaud, David Altmejd, *David Altmejd, Flux: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Mudam Luxembourg, Musée d'art contemporain de Montréal*, Paris, éditions Paris musées, 2014, p. 27.

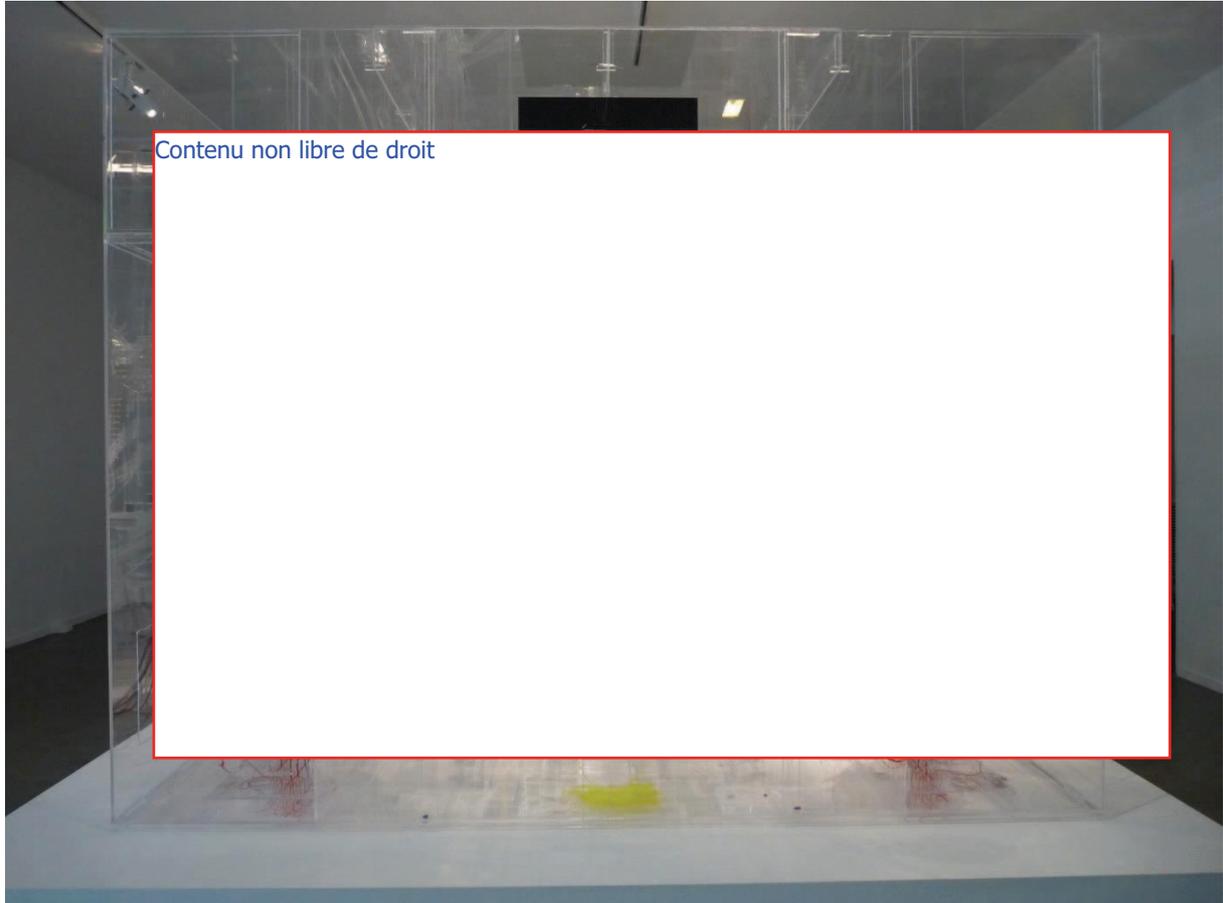


Figure 28 - David Altmejd, Le Souffle et la Voie, 2010.

de liens et de connexions. Cette approche personnelle de l'artiste est intéressante car elle nous permet de dresser un parallèle entre le fonctionnement interne du corps, de la réflexion et celui de l'œuvre d'art. A l'instar de son fonctionnement intime et éthique, il réalise une œuvre qui résonne en écho à cette approche autobiographique et architecturale. Conscient de cela, l'artiste déploie un espace et une temporalité intrinsèques à son propre organisme, et cela se présente sous la forme d'une boîte close au sein de laquelle s'architecture un ensemble dense de réseaux et donc de possibilités. Il faut comprendre dans ses œuvres, que la boîte n'est pas utilisée pour exposer la fermeture, le renfermement mais pour montrer, d'où la transparence du matériau, l'infinité de possibilités et d'énergies. Il s'agit en quelque sorte d'un cadre qui invite le regard tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, qui ouvre sur l'infini. Dans la complexité et la multiplicité des réseaux, des routes, ou des cheminements proposés dans son œuvre, il crée un monde possible, en devenir, utopique. Son œuvre bien que chiadée et extrêmement maîtrisée n'est pas un dispositif figé mais un appel au devenir, à l'ouvert. Dans son travail tout particulièrement, art, architecture et utopies sont reliés dans une ouverture possible des multiples et des connexions. Ainsi dit-il au sujet de son expérience avec les rêves, « c'était vraiment comme explorer l'architecture de mon esprit, de mon cerveau ... Ce qui fait que, lorsque je travaille à une sculpture, je suis conscient de cette architecture, de cette forme d'espace complexe qui peut être habitée par toutes sortes d'idées ou de secrets. Dans mon travail, lorsqu'on est confronté à une architecture, à un espace, à une structure, ce sont toujours des lieux remplis d'énergie, de surprises, de secrets, de dangers⁴³⁶ ». Au regard de cela, l'image du réseau, de la carte, apporte une sorte de métaphore qui permet de dresser un plan de cheminements possibles, de routes à emprunter. Un plan tridimensionnel dont l'œuvre d'Altmejd dessine les contours et les méandres dans un jeu où l'enfermement interpelle l'ouvert, la possibilité d'un lieu inédit et en cours de construction. Dans cette pratique plastique se trame quelque chose qui relève d'une pratique artistique et philosophique du *non finito* assumé voire revendiqué. En effet, si Altmejd trace un réseau complexe et dense, il crée du lien, des liens qui s'entrelacent et s'entrecoupent. Il s'agit alors d'y voir tout autant de routes qui mènent vers un « quelque part » encore insondé, vierge. Ainsi, l'artiste semble nous confirmer que les routes qui mènent sont plus importantes que les lieux vers lesquels elles nous mènent. Dès lors, l'œuvre

⁴³⁶ *Ibidem.*

affirme une certaine autonomie face à la main de l'artiste. En traçant le chemin qui la fonde, elle l'emprunte et s'éloigne au profit d'une auto-existence. L'œuvre s'émancipe en quelque sorte de la main de l'artiste pour s'approprier mieux le lieu et l'espace de son non-lieu. Cette perte, et en même temps, cette liberté en vérité de l'œuvre, Altmejd la confirme et la revendique lorsqu'il décrit son travail d'atelier. Dans cet extrait d'entretien, il revient sur son rapport à l'interpénétration des formes, des genres et des registres :

Pour moi, cela va avec l'idée de perdre le contrôle à un moment donné. D'avoir l'impression que finalement c'est la sculpture qui prend le contrôle, qui a acquis une complexité, une intelligence même, qui lui donnent la possibilité de prendre le contrôle, de choisir et de prendre ses propres décisions sur sa propre forme, de se générer elle-même, de se transformer elle-même ... Evidemment, je suis conscient d'être l'artiste, d'être celui qui la *transforme*. Mais j'ai quand même l'impression que c'est elle qui fait ses choix. En ce sens, je me considère comme un *process artist*⁴³⁷

Dans cette concession de l'artiste qui affirme en quelque sorte que l'œuvre lui échappe, nous pouvons comprendre la puissance utopique de l'acte créatif. Il s'agit de l'instant où l'œuvre s'auto-engendre et emporte avec elle sa propre conception et son fonctionnement intrinsèque. La main de l'artiste se retire et l'œuvre laisse apparaître sa spontanéité, son émergence et donc l'inconnu qui y réside. Elle tisse un système de connexions qui fait venir, qui advient et avec elle, l'expérience esthétique même. Il est excessivement complexe de décrire les œuvres d'Altmejd tant elles foisonnent et dérivent dans de diverses directions qui s'entrelacent et s'entremêlent. L'œuvre crée son propre mode de lecture, de réception en traçant son cheminement intrinsèque, essentiel. Elle donne des pistes de lectures multiples et ambiguës qu'il nous appartient de suivre, sans savoir encore – et peut-être jamais, où elles vont exactement nous mener. Face à cette œuvre, nous sommes emmenés vers un ailleurs qui s'impose au travers des formes et des figures qui sont autant de métaphores que de métamorphoses. Le spectateur est exclu du réel, par un glissement de cheminements, puis amené au-delà du réel, dans l'inconnu de l'altérité. Comme une carte tridimensionnelle et mobile, l'œuvre d'Altmejd offre diverses pistes de lectures, divers langages. Il s'agit alors d'en saisir les chemins pour avancer avec l'œuvre, se déplacer

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 31.

au rythme de l'œuvre, quitte à se perdre en route, aux aléas des accidents et des imprévus. L'œuvre, tout comme l'utopie est imprévisible.

Avec l'œuvre comme langage et comme toile tissée de parcours offerts, nous assistons à une représentation utopique qui crée des liens et fait avancer plus loin, vers un ailleurs présent, contemporain. C'est aussi naturellement un cheminement de la pensée qui se déploie au fur et à mesure que l'œuvre nous convoque et nous éloigne d'elle. La seule certitude qui perdure est une avancée du sens qui prend forme, une expérience esthétique qui dirige et fait sens. Il s'agit alors de poursuivre ce déroulement de sens pour continuer le chemin et avancer vers une quête qui se poursuit en rythme. C'est ainsi que le conçoit Valéry lorsqu'il affirme que, « le sûr est que toutes les spéculations ont pour fondement et pour but l'extension de la continuité à l'aide de métaphores, d'abstractions et de langages⁴³⁸ ». L'analyse si précieuse des œuvres convoquées dans ce travail de recherche nous permet de dresser un parallèle même de notre recherche scientifique et esthétique. A l'instar de la carte artistique qui tantôt nous reconforte dans ce que nous savons, tantôt nous inquiète dans son aspect de défamiliarisation, cette recherche sur l'utopie nous mène au gré des réflexions le long de réseaux d'interconnexions et d'interpénétrations qui font sens. Le motif de la carte que nous privilégions ici est de fait celui d'une carte heuristique où les *topos* visés importent tout autant que les chemins qui les relient et les desservent. Nous tentons, en toute modestie, d'approcher la vision de Valéry quand ce dernier exprime : « On voit que nous touchons ici à la *pratique* même de la pensée. Penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons, à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons *plus* ou *moins bien*⁴³⁹ ». Cette figure de l'errance, rappelons-le, n'est pour nous nullement péjorative, bien au contraire, elle est à percevoir au sein même de la perspective poétique. Cette errance sur les réseaux de la pensée, l'utopie nous permet de la penser de manière positive et créative et non comme un échec vain dès le départ. La conception mobile et créative de l'utopie que nous défendons ici nous permet d'établir un avancement de la pensée sans pour autant en ériger un système clos, exhaustif et figé. Il s'agit d'accepter le fait que la pensée peut parfois nous dépasser, nous semer en chemin ; pour autant, elle crée du

⁴³⁸ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 37-38.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 33-34.

lien et fait sens. La pensée en naissance, en ouverture, installe des réseaux de compréhensions qui s'entrelacent en faisant fi des disciplines et des doctrines. Cette impression, cette conviction même, nous pouvons l'illustrer par la carte heuristique et de fait, ce n'est pas un hasard si cette dernière apparaît comme un motif ou un support majeur de la littérature utopique mais aussi des arts plastiques et de l'architecture. La carte nous implique aux confins infinis des arts, de l'utopie et de la pensée en acte. Accepter de se perdre dans ce fonctionnement de la pensée n'est point un constat d'échec mais une affirmation de l'ouverture qui cherche à faire à la fois du lien et du sens. Pour poursuivre cette approche, nous citerons encore Valéry qui dans une tentative d'entendre la méthode de Léonard de Vinci, nous invite à comprendre l'acte de pensée sous une terminologie qui n'est pas sans interroger l'espace cartographique :

Nous portons en nous des formes de la sensibilité qui ne peuvent pas réussir, mais qui peuvent naître. Ce sont des instants dérobés à la critique implacable de la durée ; ils ne résistent pas au fonctionnement complet de notre être : ou nous périssons, ou ils se dissolvent. Mais ce sont des monstres pleins de leçons que ces monstres de l'entendement, et que ces états de passage, - espaces dans lesquels la continuité, la connexion, la mobilité connues sont altérées ; empires où la lumière est associée à la douleur ; champs de forces où les craintes et les désirs orientés nous assignent d'étranges circuits ; matière qui est faite de temps ; abymes littéralement d'horreur, ou d'amour, ou de quiétude ; régions bizarrement soudées à elles-mêmes, domaines non archimédiens qui défont le mouvement ; sites perpétuels dans un éclair ; surfaces qui se creusent, conjuguées à notre nausée, infléchies sous nos moindres intentions ... On ne peut pas dire qu'ils sont réels ; on ne peut pas dire qu'ils ne le sont pas. Qui ne les a pas traversés ne connaît pas le prix de la lumière naturelle et du milieu de plus banal ; il ne connaît pas la véritable fragilité du monde, qui ne se rapporte pas à l'alternative de l'être et du non-être ; ce serait trop simple ! – L'étonnement, ce n'est pas que les choses soient, c'est qu'elles soient *telles*, et non telles autres⁴⁴⁰

Dans ces méandres complexes et ambigus présentés avec poésie et intempestivité par Valéry, nous voyons apparaître le tracé d'une carte mentale qui se déploie au fur et à mesure de connexions qu'elle trace, lie et délie. Cette vision cartographique de la pensée révèle tout son caractère utopique dans un temps et un espace où le réel perd toute son emprise mais surtout ses repères. La pensée chemine ainsi en acte, tout comme l'utopie, dans une conciliation d'espaces qui s'articulent entre aspects tantôt inquiétants, tantôt rassurants. Valéry nous rappelle qu'il ne s'agit pas de renier le réel

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 100.

mais d'accepter de s'en exclure, de s'en éloigner dans un réseau complexe de glissements et de parcours qui tressent du sens et des langages. La pensée se déploie et se dirige le long de chemins tridimensionnels qui ne sont pas sans rappeler la figure du fleuve d'Héraclite que nous avons déjà évoqué. Ce parallèle est présenté aussi par Michel Philippon, spécialiste de Valéry et auteur d'une analyse terminologique de son travail. Ainsi, nous présente-t-il, « pour Valéry comme pour Héraclite, tout est devenir, et les stabilités, même les plus manifestes, les plus pétrifiées, relèvent d'une illusion souvent induite de paresse. [...] Ce mobilisme universel vaut a fortiori pour l'esprit : Valéry pouvait dire, comme Leibniz à propos de la monade, que son état est un "état de changement" (oxymore). La pensée ne peut s'arrêter en un système⁴⁴¹ ». Cette définition d'une pensée en perpétuel mouvement, si elle confirme notre mode de recherche et d'approche, est aussi applicable aux principaux sujets que nous convoquons ici. Si nous avons pu présenter l'aspect mobile et changeant de l'utopie, cela s'élargit aussi aux œuvres d'arts plastiques qui emportent avec elles leur faisceau de sensibilité et de compréhension. Enfin, il en va de même dans l'architecture qui, loin d'être un système arrêté et fixe, est un espace modelé et formalisé visant à être parcouru, foulé, observé et de fait, en perpétuel mouvement, ne serait-ce que mentalement. Nous pourrions dire forts de tout cela que la pensée possède cela d'utopique et d'artistique qu'elle se fixe elle-même comme état permanent le changement perpétuel. L'image d'Héraclite nous invite à plonger et replonger à l'infini dans ce fleuve, de toute manière nous savons pertinemment qu'il ne s'agira jamais du même, de l'identique. Ainsi le fleuve doit être perçu comme un viatique, une carte à la fois artistique, utopique et heuristique qui nous guide ou nous perd, tant qu'elle fait lien et sens.

Enfin, pour reprendre Valéry, il faut préciser que la tentative de fonctionnement ici présentée n'est nécessairement pas close et fermée, la carte appelle à l'ouvert et de fait à l'imprévisible. Si tout peut arriver en utopie, il faut souligner qu'il en est de même face aux temps et aux espaces inévitablement remodelés. Quand la carte se donne pour objectif de sélectionner quelques lieux, quelques *topos*, et donne à voir un ensemble de connexions et de réseaux, il faut bien comprendre que, par le prisme de l'utopie, cette carte ouvre au-delà de ce qu'elle donne à voir. Dans la perception de la carte utopique, à l'instar de la carte heuristique, il faut savoir voir et percevoir ce qui

⁴⁴¹ Michel Philippon, *Le vocabulaire de Paul Valéry*, Paris, éditions Ellipses, 2007, p. 17.

se dégage au-delà des lignes et des tracés. La carte, qui en apparence peut sembler une tentative de cerner l'espace utopique, doit être perçue comme un élan qui impulse du dedans vers le dehors, elle convoque l'ailleurs dans un système ouvert. Pareillement, si l'œuvre d'Altmedj s'enferme dans une boîte en plexiglas, les réseaux modelés et proposés sont autant d'invitation à sortir du cadre. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une œuvre centrifuge, qui invite à s'éloigner du centre pour mieux en comprendre l'extériorité, l'altérité. Si cet aspect peut apporter quelque chose d'inquiétant, c'est bien cela qui nous intéresse dans une tentative de côtoyer l'utopie en tant qu'altérité et que système qui échappe aux standards. La carte nous invite de fait à nous perdre sur les « sentiers qui bifurquent », expression chère à Borges. Dans cette perte en route est sous-tendue une certaine inquiétante étrangeté qui nous appelle et nous interpelle. Ainsi dans une fiction de Borges, le protagoniste conclut-il, « ici mon histoire devient confuse et s'égare. Je sais que je poursuivis le délateur à travers de noirs corridors cauchemardants et de profonds escaliers vertigineux⁴⁴² ». De cette inquiétante étrangeté, nous pouvons imaginer la perte en utopie comme un motif ambivalent, tantôt inquiétant, tantôt jouissif. Ce motif dual, nous tenterons de mieux le comprendre dans la figure du labyrinthe qui possède dans sa tradition un aspect inquiétant et sombre mais aussi une quantité d'éléments qui questionnent le jeu tout autant que l'enfance.

⁴⁴² Jorge Luis Borges, *Fictions*, trad. P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1967, p. 124.

2-3 Se perdre en utopie : un jeu d'enfant ?

*« Il n'est pas nécessaire de construire un labyrinthe
quand l'Univers déjà en est un »
Jorge Luis Borges⁴⁴³*

La carte utopique nous amène à questionner notre approche de l'espace dans sa capacité d'expérience du sensible et de fait, selon la thématique du parcours et du réseau. Afin d'en montrer une forme exceptionnellement complexe et ambiguë, nous tenterons ici d'explorer la thématique du labyrinthe qui est à la fois prégnante dans la littérature utopique mais aussi essentielle dans le travail architectural et plastique. De notre système ouvert de réflexion, il s'agira ici d'entendre les possibilités de connexions et de liens qui s'établissent sous le joug d'une organisation labyrinthe. Organisation qui, nous le verrons, est concevable particulièrement grâce à la conception de l'utopie en tant qu'espace projeté mais aussi en tant que perte de repères temporels. Une tentative de définitions, du moins un éclaircissement terminologique, nous permettra dans un premier temps de différencier les multiples sortes de labyrinthes afin d'en saisir les aspects et les objectifs. A travers cette démarche, les œuvres d'art contemporain viendront étayer notre questionnement architectural de l'utopie mais aussi interroger les parts inquiétantes et ludiques qui résident dans cette thématique. Dans le dédale utopique que nous proposons de décortiquer, de déplier ici, nous tenterons de faire émerger la notion de jeu qui est une des caractéristiques notoires de l'utopie. Cet aspect ludique que nous connecterons à l'enfance devrait nous permettre d'avancer encore un peu le long de notre recherche qui se donnera aussi pour objectif une focalisation plus précise et plus minutieuse sur l'apport que représente le jeu vers la ville utopique.

Tout au long de cette démonstration, la pensée de Borges nous accompagnera tant pour lui, la figure du labyrinthe correspond à un système autonome de pensée et de réflexion tant sur le plan littéraire, que poétique et philosophique. En effet, si nous parlions plus avant de fonctionnement heuristique sous forme de cartographie, il faut souligner qu'il est de même avec le labyrinthe dans la conception borgésienne. Quasiment la totalité de son œuvre se constitue de manière plus ou moins explicite

⁴⁴³ Jorge Luis Borges, *L'aleph*, trad. R. Caillois et R. Durand, Paris, Gallimard, 1976, p. 165.

sur un modèle ouvert et utopique où le labyrinthe, dans sa complexité et sa multitude, permet de penser et de dire tant l'espace que le temps. Le labyrinthe, qui chez Borges peut prendre d'autres formes variées, est en quelque sorte la cosmogonie et la cosmologie de son œuvre. D'un système arachnéen de pensées et de détails, l'écrivain tisse sa propre toile où s'innervent et s'interpellent des réseaux de signifiants et d'images qui fondent la puissance de ses écrits qui, bien souvent, nous convient à côtoyer l'utopie. Le labyrinthe est la figure de proue borgésienne qui lui permet d'architecturer et de fait, rendre palpable sa vision utopique si particulière et tellement caractéristique. C'est donc par cette porte ouverte sur l'infini que nous pénétrons dans l'ancre du Minotaure qui ne cesse de nous interroger de manière archaïque.

2-3-1 Les labyrinthes à sens unique

La première forme de labyrinthe que nous convoquons est certainement la plus simple, il s'agit du plus classique, le labyrinthe dit de Cnossos. Nous pénétrons dans ce dernier, suivons un chemin unique et alambiqué qui nous mène vers un point central, une fois celui-ci atteint, la seule issue nécessite le demi-tour, soit le chemin inverse jusqu'à la porte d'entrée qui paradoxalement devient aussi la porte de sortie. Si cette figure peut sembler totalement vaine et close, le labyrinthe classique possède en lui la puissance de montrer et mettre en exergue un cheminement certes simpliste mais déployé en vue d'un objectif privilégié voire sacré. C'est le cas notamment de nombreux labyrinthes religieux tracés au sol des églises, comme par exemple le fameux labyrinthe de la cathédrale de Chartres réalisé au XIII^e siècle. Ce tracé est réalisé au sol afin de permettre au pèlerin empêché de se rendre en Terre Sainte, d'effectuer une sorte de pèlerinage, souvent à genou. Ce chemin du calvaire peut sembler totalement symbolique, mais il est dans la religion chrétienne un réel voyage tant spatial que spirituel. Cette forme labyrinthique nous permet d'interroger l'utopie de deux manières totalement distancées. Dans un premier temps, ce labyrinthe nous éloigne de l'utopie car il s'agit pour le pèlerin de viser et atteindre un but précis, visible et connu : à savoir le centre du labyrinthe qui recèle en lui toute la symbolique

religieuse et pieuse. Une fois le but ultime atteint, le pèlerin fait marche arrière et l'acte se conclut sur lui-même. Cette vision restrictive est à étayer car il faut aller plus loin pour saisir la véritable valeur du labyrinthe classique. Si le but ultime et supérieur semble en effet être le centre du labyrinthe, il faut comprendre que le cheminement dépasse la valeur centrale au profit d'une réflexion sur le parcours en tant que déplacement tant physique que mental. De ce point de vue, plus proche de notre conception de l'utopie, le labyrinthe nous invite dans une introspection sur le mouvement, le cheminement. Cette réflexion n'est pas un simple aller et retour mais un questionnement fondamental sur l'avancée et le déplacement lui-même. Il s'agit alors de comprendre le labyrinthe comme une expérience particulière du mouvement mis en exergue dans un jeu de la simplicité et du dénuement. Le tracé simpliste et purement horizontal du motif labyrinthique vient contraster et remettre en question l'aspect monumental de la cathédrale qui s'impose avec force et puissance dans son faste, son ornement et sa verticalité omniprésente. Dans cet acte de modestie, le labyrinthe s'affirme avec humilité face à l'exubérance de la cathédrale. Et dans cette affirmation se trame l'approche d'un éternel retour. Nous préférons voir dans ce labyrinthe la majesté d'un parcours initiatique et spirituel plutôt que la vanité d'un accès simpliste vers un lieu unique et supérieur. C'est du moins cette vision que nous intime l'utopie qui, comme le centre du labyrinthe, est réellement et concrètement insaisissable. Si l'utopie est ce lieu du nulle part, c'est vers cette absence même de lieu que nous dirige le labyrinthe et cela semble valable et conciliable avec la foi.

Ce labyrinthe, qu'Eco qualifie comme « *unicursal* », se présente certes comme un cheminement mais il faut accentuer l'unicité de ce dernier. En effet, l'enlacement complexe et serré du labyrinthe *unicursal* a tendance à nous éloigner de sa forme propre qui est celle de l'unique fil qui la tisse. Ainsi, « si on "déroutait" le labyrinthe unicursal, il nous resterait dans les mains un unique fil, ce fil d'Ariane que la légende présente comme le moyen (étranger au labyrinthe) de sortir du labyrinthe, alors qu'il n'était en réalité rien d'autre que le labyrinthe lui-même⁴⁴⁴ ». Dans cette mise en abîme, nous pouvons comprendre que la clef du labyrinthe est en réalité le labyrinthe lui-même ; par extension, nous pourrions affirmer que le but du chemin n'est nullement le but visé mais la conception du chemin lui-même en tant qu'entité autonome et indépendante. Il ne s'agit pas de tendre vers un lieu mais bel et bien de réaliser

⁴⁴⁴ Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op. cit., p. 84.

l'expérience d'un espace. Cette expérience se dit tout autant qu'elle se ressent, elle relève du vécu et du sentiment. Quand cette forme de labyrinthe déploie son propre fil d'Ariane, c'est pour inviter le visiteur à expérimenter esthétiquement et sensiblement l'espace, l'espace concret tout autant qu'un espace utopique car convoqué ailleurs, dans un glissement, dans un déplacement. Cette double conception de l'espace sensible du labyrinthe, nous la relevons dans la *Spiral Jetty*⁴⁴⁵ de Robert Smithson. En 1970, sur une bordure du grand lac salé situé dans l'Utah aux Etats-Unis, l'artiste réalise cette très fameuse spirale à partir d'éléments naturels, qui deviendra au fil du temps, le manifeste plastique du Land Art. Longue de presque 500 mètres, cette spirale antihoraire, offre sur le lac une sorte de jetée mystérieuse et complexe constituée de basalte, de boue, de bois et de cristaux de sel. Ce ponton tourbillonnant au large du lac salé nous offre le spectacle inédit d'un labyrinthe géométrique et naturel qui se déploie dans toute sa simplicité. Ici, le labyrinthe n'apparaît pas comme un dédale alambiqué mais bien comme un parcours simple et offert qui se donne en un seul regard. En simplifiant la forme classique du labyrinthe et en lui attribuant les aspects et les médiums de la nature, Smithson réalise une œuvre *in situ* qui interroge dans une forme proche de l'utopie les notions de lieu et d'espace.

Après un long travail préparatoire et de nombreux croquis, l'artiste opte pour la forme d'une spirale et réalise cette œuvre à l'aide de gros engins afin de faire émerger la forme de l'eau. Il se place ainsi au creux d'un questionnement où s'articulent le naturel et l'industriel, mais aussi et surtout le pérenne et l'éphémère. En effet, quand il réalise ce travail en 1970, le lac subit une période de sécheresse et laisse donc apparaître la forme pendant plusieurs années. Quelques années plus tard, le niveau de l'eau remonte et recouvre la spirale pendant une trentaine d'années. Elle émerge à nouveau en 2002 mais pour une courte durée avant d'être encore recouverte par les eaux. Ce balai incessant lié aux aspects naturels donne à l'œuvre une dimension nouvelle et imprévisible, tantôt visible, tantôt caché. Bien que cette œuvre fut réalisée mécaniquement et industriellement, la nature reprend le dessus et en dessine les contours et les formes. L'œuvre échappe nécessairement à l'artiste en se déplaçant avec son propre espace et sa propre temporalité, rythmée par les aléas et les hasards météorologiques. Dans cette figure de l'imprévisible qui oscille entre pérennité et

⁴⁴⁵ Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, installation *in situ*, matériaux divers, dimensions variables, Grand Lac Salé, Utah, Etats-Unis.

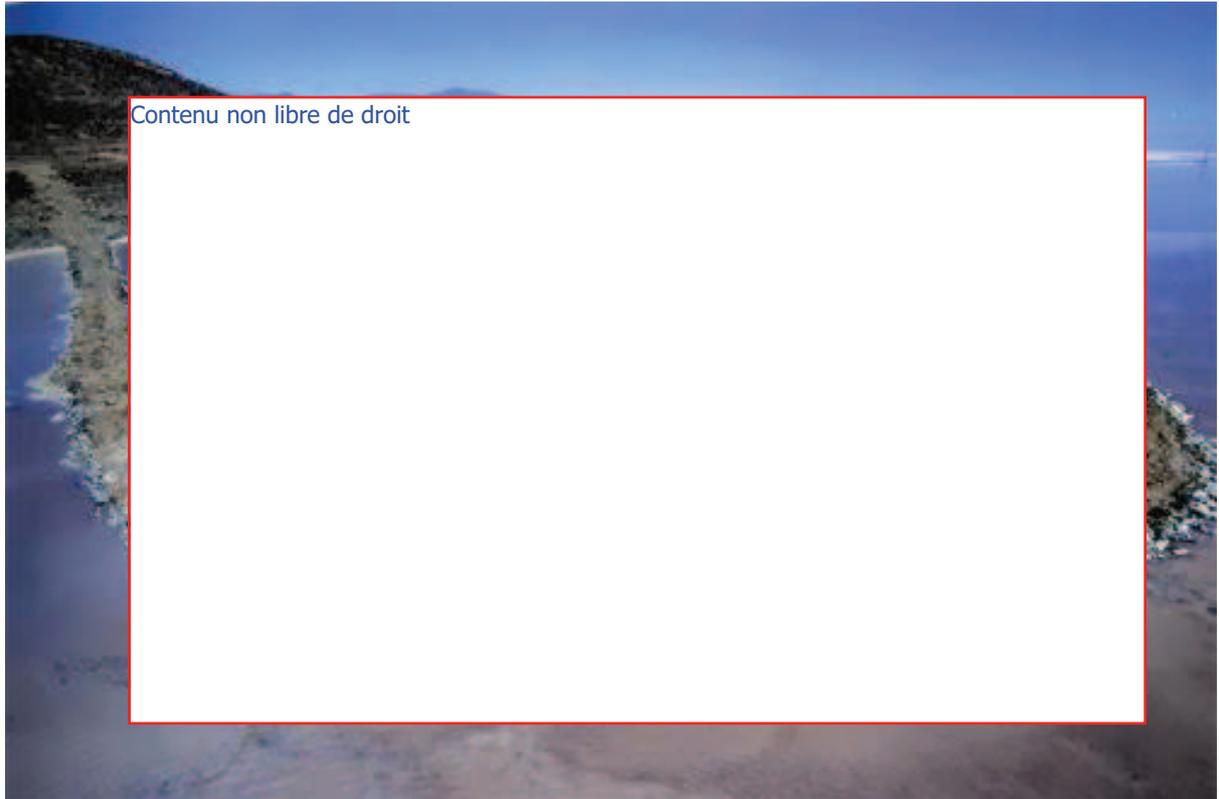


Figure 29 - Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.

éphémère, *Spiral Jetty*, à l'instar de nombreuses œuvres de Land Art, souligne l'aspect utopique qui réside tant dans sa création que dans sa réception. Tout comme l'utopie, l'œuvre soumise aux aléas du temps, est en perpétuel changement, mouvement, elle n'est point un système figé et codifié. Elle échappe au réel de par sa réalisation plastique et formelle mais aussi en acceptant les influences du réel pour mieux s'en détacher. De même, elle interroge l'architecture utopique car elle construit un parcours imprévisible, un cheminement aléatoire en mouvement. Au fil des années, les matériaux changent d'aspects et de couleurs au contact des éléments naturels, principalement celui de l'eau. L'œuvre de Smithson est une sorte de chantier perpétuel qui fait que cette installation n'est pas un lieu mais un espace qui, par définition, relève du sensible et de l'esthétique. Pour poursuivre cette distinction du lieu et de l'espace au regard de notre approche utopique du labyrinthe, nous ferons nôtre la définition de Michel de Certeau qui propose un regard averti sur la notion de quotidien. En effet pour lui, le lieu possède de manière intrinsèque certains aspects liés à l'immobilisme, il s'agit d'un système figé et organisé de façon stricte voire limitée. Pour de Certeau, « un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité⁴⁴⁶ ». En cela, nous affirmons que l'œuvre de Smithson n'est pas à percevoir sous le prisme d'un lieu. Si nous connaissons indéniablement son emplacement géographique avec précision et certitude, il faut saisir le fait qu'en tant qu'œuvre, la *Spiral Jetty* convoque davantage la notion d'espace dans son apparition esthétique et sa réception sensible et physique. Cette spirale labyrinthique n'a pas pour but de nous mener vers un lieu physique mais plutôt de nous faire entendre et ressentir l'espace qui l'accueille tout autant que l'espace qu'elle façonne de son propre tracé. En déployant un chemin, un cheminement, elle nécessite inéluctablement l'apparition de mouvements et de temporalités. De fait, comme le propose de Certeau, il y a espace : l'œuvre fait espace :

il y a *espace* dès lors qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. 173.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

Avec *Spiral Jetty*, nous assistons à la mise en valeur d'un espace artistique et utopique car l'œuvre existe au sein d'articulations multiples qui harmonisent et coordonnent des tensions aléatoires et imprévisibles. Tantôt l'œuvre est visible à la surface de l'eau, tantôt elle disparaît sous les flots, pour autant, en tant qu'espace existant et mouvant, l'œuvre existe et perdure. Ce labyrinthe improbable nous échappe au profit d'un cheminement d'espace, d'un mouvement en tension qu'il crée lui-même de par son existence même. Disons autrement que dans cette œuvre de Smithson, rien n'est immobile malgré les apparences. Tout bouge, tout est mouvement car espace, et c'est cela que répète la figure du labyrinthe unicursal. Dans sa forme de parcours paradoxalement simple et complexe à la fois, ce labyrinthe se décrit et s'affirme dans l'apparition de sa forme et de son mouvement.

Dans le fait qu'il y ait espace avec cette œuvre se trame aussi l'apparition d'un langage qui fait sens. Cette œuvre, de par son mouvement, établit un espace là où il n'y avait qu'un lieu. Nous pourrions dire autrement que l'œuvre de Smithson intervient comme un catalyseur du lieu qui lui donne sens en le transmuant en espace. Nous empruntons la métaphore de de Certeau pour dire que « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs⁴⁴⁸ ». En cela, la notion d'espace sous-jacente à l'œuvre possède d'utopique cet aspect à la fois mobile et nécessairement contemporain. A l'instar des labyrinthes religieux tracés au sol des églises, la *Spiral Jetty* ne propose pas un accès à un lieu unique, exceptionnel et figé mais elle déploie un espace expérimentable qui se dit au fur et à mesure de son parcours. Dans l'émergence de sa forme, de sa temporalité et donc, de son mouvement, l'œuvre met en branle un langage qui éveille le lieu et lui donne un sens inédit. Dans cette interrogation plastique du lieu et de l'espace, le labyrinthe comme métaphore de l'utopie vient emprunter le vocabulaire caractéristique de l'architecture pour en étayer la définition, - ou plutôt devrions-nous dire l'indéfinition. Avec cette forme de labyrinthe unilatéral et autocentré, nous assistons donc à la mise en valeur d'un cheminement plastique où le mouvement prend toute sa valeur primordiale quitte à mettre de côté le but ultime visé, le centre, le lieu. Pour autant, si

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

cet apport est intéressant, il faut ici ajouter que dans la multitude des formes labyrinthiques, il n'est pas qu'un tracé unique et précis. Si cela semble flou au regard du format unicursal, nous pouvons à présent nous questionner sur ce qu'il en est en ce qui concerne les autres formes de labyrinthes que nous pourrions qualifier de multidirectionnels.

2-3-2 Les labyrinthes multidirectionnels, d'une perte inquiétante à la mise en place d'une méthode heuristique.

En guise d'entrée en matière dans ces labyrinthes qui proposent de multiples, voire d'infinies directions, nous lisons Borges qui souligne l'aspect inquiétant qui réside dans ces tracés arachnéens, « insupportablement, je rêvais d'un labyrinthe net et exigü avec, au centre, une amphore que mes yeux voyaient, mais les détours étaient si compliqués et si déroutants que je savais que je mourrais avant de l'atteindre⁴⁴⁹ ». Dans les rêves et les méandres qui peuplent la littérature de Borges, le labyrinthe doit être entendu, comme nous venons de le souligner plus haut, non comme un système figé et fixe mais comme un perpétuel mouvement ouvert sur l'infini et à l'infini. En cela, Borges donne à lire un écrit dont la conception entretient d'immenses porosités avec le genre utopique. Pour autant, en convoquant l'infini et l'ouverture perpétuelle, nous devons nous confronter à un certain vertige qui désoriente et inquiète face à la multitude et à la variété des possibles et des envisageables. En effet, au regard de la conception spatiale, le labyrinthe peut s'apparenter à l'impossibilité de saisir et d'entendre l'aspect incommensurable du monde et donc le fait que le réel parfois, tout comme l'utopie toujours, nous échappe. Cette perte inquiétante, à la fois spatiale et architecturale, attire notre intérêt tant elle questionne nos sujets de prédilections. Poursuivons avec Borges qui, dans un recueil de ses *Conférences*, se base sur ses souvenirs d'enfance afin d'éclairer sa conception de la littérature et de son travail d'artiste. Ainsi, il raconte qu'il cauchemarde fréquemment d'un labyrinthe vu enfant en

⁴⁴⁹ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, *op. cit.*, p. 18.

gravure et que ce dernier lui rappelle une sorte de grand amphithéâtre clos et fissuré. A travers ces fissures, il semble visionner le centre du labyrinthe et ainsi, le fameux Minotaure. Même conçu comme une architecture totalement close, le labyrinthe à travers ces fissures affirme son infinité. C'est cela qui rend l'image insoutenable et cauchemardesque chez Borges, bien que le lieu soit d'apparence clos et limité, il évoque l'infini à travers ses failles et ses interstices. Ce qui nous intéresse d'autant plus est le fait que quelques lignes plus loin, Borges présente un deuxième cauchemar récurrent qui, cette fois-ci, concerne les miroirs et l'espace infini qu'ils induisent. Ainsi écrit-il, « mon autre cauchemar est celui du miroir, mais les deux rêves ne sont pas différents l'un de l'autre car il suffit de mettre deux miroirs opposés pour construire un labyrinthe. Je me souviens d'avoir vu chez Dora de Alvear, à Belgrano, une pièce circulaire dont les murs et les portes étaient faits de glaces si bien que lorsqu'on pénétrait dans ce lieu, on était au centre d'un labyrinthe réellement infini⁴⁵⁰ ». Dans cette double expérience de l'infini, Borges décline l'aspect inquiétant qui se dégage de l'espace labyrinthe infini à travers le cauchemar. Ce dernier souligne combien l'expérience semble impalpable et effrayante, un certain vertige qui outrepassa la conception réelle. Pour autant, et cela marque aussi le style caractéristique de Borges, il impose à ces impressions des lieux bien précis afin d'appuyer son expérience spatiale. La mise en place de lieux, figés et géographiques ajoute un caractère inquiétant à sa conception des labyrinthes et des miroirs qui, justement, ne convoquent aucun site quantifiable et palpable : « Une particularité de mes cauchemars, je ne sais s'il en va de même pour vous, c'est qu'ils ont une topographie exacte⁴⁵¹ ». Mettre du précis dans du vague, du distinct dans le flou vient ici à rappeler l'existence même de l'utopie en tant que *ou-topos*, soit un lieu sans lieu. Dans cette approche du style borgésien et de la figure du labyrinthe multidirectionnel se trame l'apparition inquiétante d'une conception de l'espace dans ce qu'il possède d'infini et d'incommensurable.

Nous voudrions approcher encore cet insaisissable et inquiétant infini que déploient l'espace et la figure du labyrinthe en est une sorte de métaphore qui nous permet de borner et limiter notre conception. Il ne s'agit pas de s'astreindre à une figure

⁴⁵⁰ Jorge Luis Borges, *Conférences, op. cit.*, p. 43.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 44.

fermée et fixe mais plutôt de tenter d'appréhender l'incommensurable par le biais d'une figure qui en dit l'essentiel sans pour autant en suspendre l'exhaustivité, nous savons cette démarche vaine. Pour concrétiser cela, nous userons d'évocations tant plastiques qu'architecturales afin de saisir l'utopie du labyrinthe dans une approche que nous pourrions qualifier de métonymique. Il s'agira en effet de comprendre comment, quand l'œuvre nous donne à voir une partie, c'est en fait la totalité qu'elle nous impose et décrit. Disons autrement que, dans une monstration d'un espace précis et formel, l'œuvre d'art nous offre une tentative d'accès à la compréhension de l'infini. Pour être encore plus pointus, c'est par synecdoque que l'œuvre nous montre une apparence finie pour mieux convoquer l'infini, elle évoque une partie concrète pour souligner l'abstraction d'un ensemble insaisissable.

Ce ressenti presque indicible, nous le percevons plastiquement et pleinement dans l'œuvre de Sol LeWitt intitulée *Progressive Structure*⁴⁵². Cette œuvre, ou plutôt cette « structure », comme préfère la qualifier l'artiste, s'impose selon une forme quasiment pyramidale qui offre une simplicité flagrante et déroutante. Empreinte d'un minimaliste percutant, l'œuvre entasse avec géométrie et organisation un amoncellement de cubes décrits uniquement par leurs arêtes en bois blanc. L'œil ne perçoit qu'un ensemble de boîtes vides, de contours immaculés qui, reliés les uns aux autres avec précision offrent une sculpture qui s'élève progressivement et aléatoirement. Cette tour toute en sobriété offre une succession de formes régulières qui poussent à son paroxysme une certaine rationalité, un ordre géométrique. Emblématique de l'Art Minimaliste, cette structure se formalise telle une grille : une grille tant plastique que signifiante. Il s'agit à la fois d'une grille construite qu'une grille de lecture qui donne tout son sens à l'œuvre. Dans son immense simplicité, l'œuvre affirme tout ce qu'elle décèle ; ici, le moins dit le plus. Et cette affirmation plastique et esthétique se déploie visuellement et physiquement tel un labyrinthe c'est-à-dire à la fois complexe, inquiétant et multiple. Cette structure aux apparences rectilignes nous impose un parallèle entre une approche de l'art et la conception esthétique du labyrinthe. Là où le labyrinthe convoque l'infini des possibilités, l'œuvre de LeWitt fige un instant et un lieu pour montrer la possibilité plastique de limiter.

⁴⁵² Sol LeWitt, *Progressive Sculpture*, 1997, installation, bois peint, 123.8 x 133.4 x 62.9 cm, collection particulière.

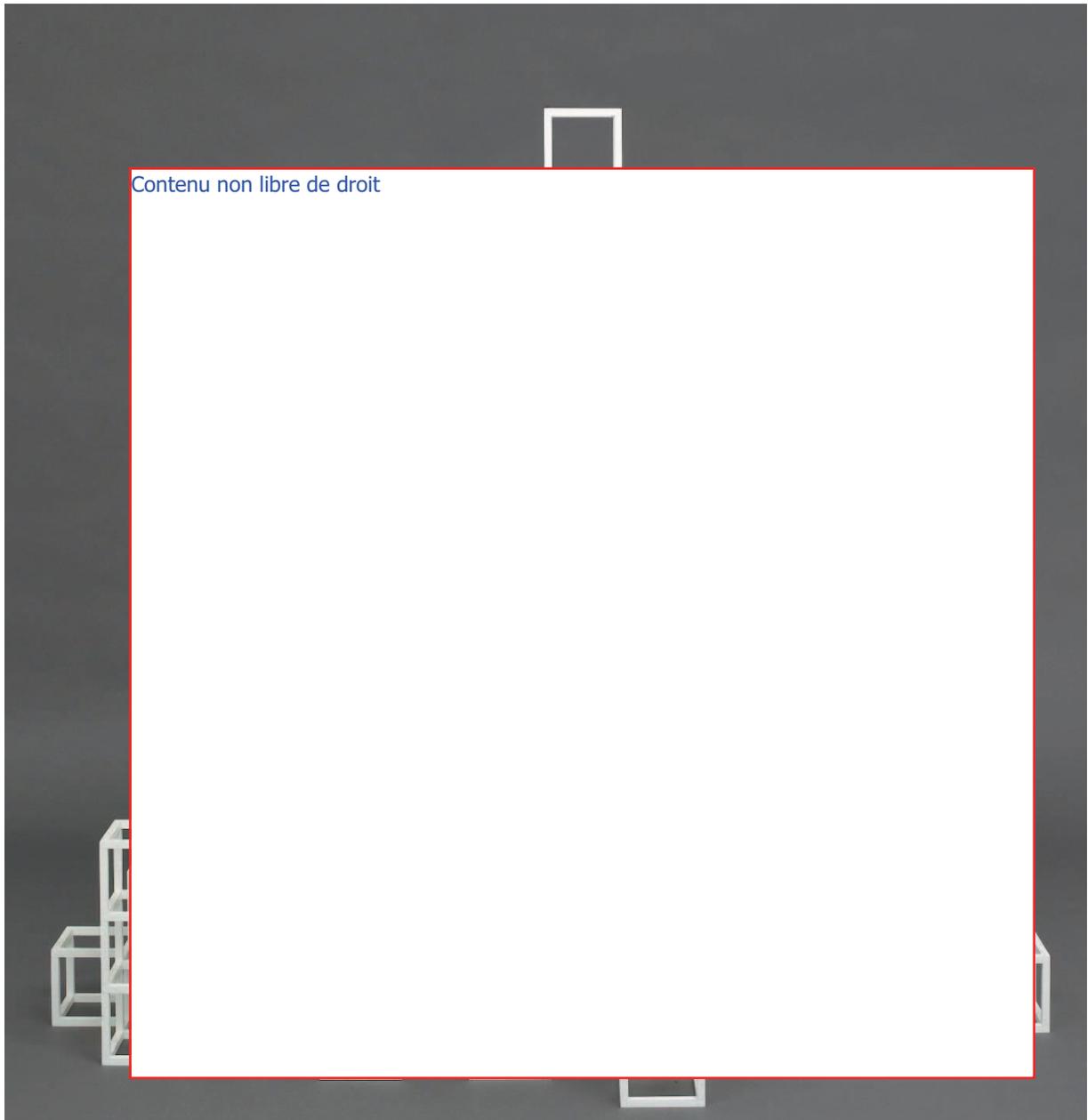


Figure 30 - Sol LeWitt, Progressive Sculpture, 1997.

Dans la stature figée de cette structure qui s'érige se trame un espace et un temps qui se déploient vers l'infini. L'œuvre par métonymie décrit et limite une forme précise et stricte pour questionner la possibilité d'un infini incommensurable qui est induit par l'œuvre elle-même. Cet aspect accentué par les formes géométriques répétitives souligne l'importance du labyrinthe comme une figure en perpétuel mouvement et donc en rythme. Dans cette figure labyrinthique qui semble fixe, l'œuvre géométrique part en réalité dans tous les sens, dans toutes les directions, comme pour souligner la possibilité d'une infinité de possibilités. A l'image de l'utopie, cette œuvre fait acte d'ouverture pure et nous invite, nous pousse, à concevoir ce qui auparavant nous semblait justement inconcevable. Là où l'artiste agence savamment et résolument un assemblage de cubes, là où la main décide de limiter et contraindre la forme, l'œuvre d'art affirme son caractère exponentiel. Le paradoxe de cette œuvre d'art est de nous dévoiler un instant fixe et immobile pour mieux souligner en retrait son ouverture intrinsèque vers l'infini. Ainsi, en empruntant les caractéristiques du labyrinthe, tant par sa forme que par son essence, l'œuvre perd le spectateur dans un vertige inquiétant. Dans *Progressive Sculpture*, cette impression de vertige est extrêmement présente car renforcée plastiquement par les divers effets visuels, effets d'optique même, entraînés par la géométrisation répétitive et irrégulière des formes. Dans cet agencement très particulier, LeWitt, assez paradoxalement, installe de l'ordre parmi le désordre, du stable parmi le mouvement et surtout de la régularité dans l'irrégularité. Dès lors, dans ce labyrinthe à la fois plastique et esthétique, le spectateur fait l'expérience complexe d'un infini utopique qui désoriente et interroge. En cela, l'artiste emprunte à l'architecture du labyrinthe ses codes et son fonctionnement afin de réaliser une œuvre qui progresse vers l'utopie.

Borges nous rappelle qu' « un labyrinthe est une chose faite à dessein pour confondre les hommes ; son architecture, prodigue en symétries, est orientée à cette intention⁴⁵³ ». Cette citation apparaît bien évidemment en écho à l'œuvre de LeWitt tant nous retrouvons chez lui la perte inquiétante et vertigineuse voulue par l'œuvre mais aussi l'aspect symétrique et géométrique qui conditionne formellement ces sentiments et impressions. La géométrie ne doit pas être perçue comme une solution mathématique de figer l'espace mais plutôt comme un subterfuge visuel et esthétique pour mieux nous perdre dans le labyrinthe des possibilités et des sens, dans le vertige

⁴⁵³ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, op. cit., p. 23.

des significations possibles mais aussi des réceptions. Le visiteur est perdu dans l'infini labyrinthique, son fil d'Ariane, son axe de lecture et de compréhension n'est donné que par l'œuvre elle-même. Avec *Progressive Sculpture*, nous pouvons reprendre Maldiney et répéter ce que nous disions bien auparavant c'est-à-dire qu'« une œuvre d'art est le *là* de sa propre ouverture ; par ailleurs nulle entrée⁴⁵⁴ ». Nous pouvons filer la métaphore en disant que le Minotaure représente l'aspect inquiétant de la perte, le vertige, et que le fil d'Ariane qui sauve et repère est l'œuvre qui trace son propre cheminement et donne son sens de lecture. Perdus dans le labyrinthe, il faut bien avouer que la seule issue de secours demeure le labyrinthe lui-même. Ainsi en est-il de la conception que nous proposons de l'utopie : si cette dernière peut sembler déroutante voire déconcertante, il faut bien comprendre qu'en s'affirmant elle-même, elle donne ses propres clefs de lectures et d'ouvertures.

L'œuvre dans son acte d'autogenèse s'affirme en autonomie et de fait, offre à la lecture des sens et des expériences son propre chemin, ses cheminements intrinsèques mais aussi son sens. Cette opinion, nous la partageons avec David Altmejd qui précisait dans un entretien de 2014 qu'il avait « toujours eu la conviction de commencer *avec* l'objet et que s'il y a une cosmologie, ou un sens qui se produit finalement, c'est *après* l'objet, après la sculpture. C'est la sculpture qui est à l'origine, c'est elle qui génère le sens, qui génère l'univers, qui génère la cosmologie, qui génère tout⁴⁵⁵ ». Si nous reparlons ici de David Altmejd c'est aussi et surtout car, en 2004, il réalise *The University 1*⁴⁵⁶, une installation qui revendique clairement et formellement une influence du travail plastique de Sol LeWitt. Dans cette œuvre, d'autre part assez éloignée des caractéristiques plastiques de l'artiste, nous retrouvons un assemblage géométrique très organisé de cubes décrits par leurs arêtes. La principale différence vis-à-vis de LeWitt est le fait qu'Altmejd recouvre le bois des arêtes des cubes de miroirs, ainsi une nouvelle dimension s'ouvre dans son œuvre qui augmente et accentue les effets visuels. Dans cet acte plastique, l'artiste accroît l'effet labyrinthique par l'utilisation du miroir qui ajoute une matière à la désorientation du regard mais aussi

⁴⁵⁴ Henri Maldiney, *Art et existence*, op. cit., p. 8.

⁴⁵⁵ Robert Vifian, François Michaud, David Altmejd [et al.], *David Altmejd, Flux*, op. cit., p. 30.

⁴⁵⁶ David Altmejd, *The University 1*, 2004, sculpture, miroir et bois, 168 x 180 x 270 cm, The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut.



Figure 31 - David Altmejd, The University 1, 2004.

trouble l'expérience esthétique. Avec l'utilisation du miroir, la structure pour autant bien visible, semble disparaître au profit d'une expérience accrue de la tridimensionnalité et de la lumière. Nous lisons ainsi la concession de l'artiste : « en faisant *The University 1*, j'étais tout à fait conscient que c'était une structure à la Sol LeWitt. C'est pour ça que je l'ai recouverte complètement de miroirs : c'est un geste très simple. Tous les petits barreaux se reflètent l'un dans l'autre, de sorte qu'il est impossible de les voir⁴⁵⁷ ». Chez Altmejd, l'œuvre est comme floutée ce qui la rend quasiment inaccessible, labyrinthique et de fait elle évoque nécessairement l'infini. Pour lui, l'infini est interpellé de manière omniprésente là où il n'était qu'évoqué paradoxalement chez LeWitt. Enfin, cette œuvre soulève aussi la notion d'inquiétante perte ou désorientation que nous lisons en préambule dans les cauchemars de Borges.

Si nous avons beaucoup traité de l'aspect inquiétant du labyrinthe à travers la notion d'espace et d'infini, il faut aussi ajouter que le temps est lui-aussi une préoccupation inquiétante dans le labyrinthe, il échappe à tout repère et à toute conception qui se voudrait proche du réel. Le labyrinthe désoriente tant spatialement que temporellement. Mais si l'espace est omniprésent et palpable dans la perte labyrinthique, la perte temporelle se veut plus discrète, sous-jacente et dissimulée. Pour autant, elle est prégnante et nous informe sur l'espace. Au sein de l'expérience labyrinthique, le long des errances perdues et des détours sans fin, espace et temps s'interpellent, s'entrelacent dans un jeu de va-et-vient dont l'éternel retour semble consubstantiel. C'est ce jeu d'échos inquiétants entre temps et espace du labyrinthe que décrivent les vers de Borges :

Je marche sans arrêt le long d'une muraille
Monotone et haïe. Aveugles carrefours,
Couloirs que mon regard déformant interprète
Comme une lente circonférence secrète,
Parapets lézardés par l'usure des jours.
Je déchiffre parfois dans la poussière pâle
D'anciens visages redoutés⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁵⁸ Jorge Luis Borges, *L'Or des tigres*, *op. cit.*, p. 113.

Ces quelques vers offrent à notre lecture une double approche, la première visant à conceptualiser l'espace et le temps revendiqués par le labyrinthe ; la seconde, si l'on prend en considération la cécité de l'écrivain, qui le plonge en effet aussi dans une sorte de labyrinthe déconcertant et inquiétant. Dans le labyrinthe, comme en utopie, l'espace du réel perd tout son sens et celui du temps disparaît. Le visiteur qui s'aventure au seuil du labyrinthe se tient dans la position du voyageur vers utopie qui doit accepter la perte nécessaire de repères associés au réel qui permet de reconditionner de manière inédite et indépendante l'espace et le temps.

Quand nous apercevons dans le labyrinthe la figure de la perte absolue, nous serions tentés de pousser la réflexion à l'extrême en affirmant que l'espace lui-même et le temps aussi sont une forme de labyrinthe infini et vertigineux. Cette conception du labyrinthe poussée à son paroxysme, nous la découvrons sous forme de nouvelle, presque de conte, chez Borges. Ce dernier pour ce faire, explore l'infini des possibles et n'admet aucune frontière, en cela aussi, sa littérature s'inscrit dans un processus utopique et nous répétons que, seule l'œuvre d'art, ici textuelle permet cela. Borges re-conceptualise les bornes fixées par le réel et ouvre une réflexion qui outrepassse le concret. Dans ce passage, nous lisons l'histoire d'un roi des îles de Babylonie qui tente de perdre un roi des Arabes dans un dédale immense. Pour se venger, l'Arabe l'emporte de force avec lui dans le désert pendant trois jours avant de prononcer finalement :

« O Roi du Temps, Substance et Chiffre du Siècle ! En Babylonie, tu as voulu me perdre dans un labyrinthe de bronze aux innombrables escaliers, murs et portes. Maintenant, le Tout-Puissant a voulu que je montre le mien, où il n'y a ni escalier à gravir, ni portes à forcer, ni murs qui empêchent de passer. »
Il le détacha et l'abandonna au cœur du désert, où il mourut de faim et de soif⁴⁵⁹

Le coup génial de Borges réside dans le fait qu'il arrive à concevoir et proposer une vision inattendue du labyrinthe qui n'est pas un lieu architecturé, construit et localisé mais plutôt un espace utopique car partout et nulle part à la fois. Borges aboutit à ce que nous pourrions qualifier de labyrinthe parfait, sublime qui outrepassse

⁴⁵⁹ Jorge Luis Borges, *L'aleph*, op. cit., p. 171-172.

l'entendement au profit d'une approche de l'incommensurable. L'utopie bourgeoise biffe l'architecture classique du labyrinthe afin de concevoir l'ultime perte de repères qui est alors poussée à l'extrême. Cet extrême nous mène aux confins les plus inquiétants et les plus déconcertants de l'espace utopique car ce dernier nous conduit semble-t-il vers une situation vaine et sans issue. Si cet aspect vain, perdu d'avance, est une critique récurrente émise au sujet de l'utopie, nous nous efforcerons de poursuivre notre démonstration qui tente de souligner le fait que l'utopie nous mène au-delà de ce pessimisme fermé et stérile. En effet, si nous prenons diverses formes d'art comme sujets de discussion, c'est justement car ces dernières nous permettent d'outrepasser les écueils souvent et faussement associés à l'utopie. Les œuvres qu'elles soient plastiques, architecturales ou bien littéraires, possèdent en effet cette puissance à la fois mouvante et rythmique qui fait que l'utopie peut advenir et naître au-delà des impossibilités dictées par le réel. L'art persiste et nous guide au-delà des errances vaines et fait que les œuvres nous meuvent et nous émeuvent. L'art, par le biais de l'utopie présente sa force qui nous tient debout et nous permet de nous déplacer d'un point de vue esthétique et philosophique et, comme le rappelle Bloch, « toujours est-il que nous nous mouvons, que nous pouvons tenir debout⁴⁶⁰ ».

Là où certains aiment à voir dans l'utopie un échec prémédité qui se loge dans une errance sans but, ni fin en soi, nous préférons puiser dans la notion une certaine valeur qui mobilise, agite et dynamise. L'utopie se dit en action et s'effectue en chemin. En cela, l'image du labyrinthe est essentielle car si ce dernier nous perd, nous égare et nous désoriente, il correspond surtout à un parcours qui nous mobilise, nous met en route, mais aussi nous offre une ouverture infinie des possibles et donc des alternatives et choix. Quand le pessimisme fondamental s'accorde à voir dans l'utopie une flânerie inutile et vaine, nous voulons comprendre *a contrario* le labyrinthe comme l'espace privilégié de choix et de significations possibles. En effet, nous verrons ici que le labyrinthe, dans une figure à la fois spatiale et temporelle exclue du réel, nous impose de choisir les chemins qui sont autant de sens et de possibilités. Nous ne voyons pas en lui une perte uniquement irrévocable et inquiétante mais plutôt une remise en cause critique et active qui correspond à un parcours initiatique et heuristique. Nous résumons cela avec deux vers empruntés à Pessoa : « jamais

⁴⁶⁰ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, op. cit., p. 308.

personne ne s'est perdu / Tout est vérité, et chemin⁴⁶¹ ». C'est en s'écartant d'une perte qui ne serait qu'inquiétude et crainte, que nous pouvons accéder à une conception de l'utopie comme un labyrinthe qui déplie et offre une multitude de chemins qu'il s'agit de choisir, d'emprunter et arpenter. Un cheminement ouvert et infini au cours duquel le but à atteindre n'est pas le motif essentiel du voyage. Dans le dédale des possibilités labyrinthiques se trame la possibilité d'un itinéraire loin du temps et de l'espace du réel qui permet une ouverture inédite des sens et des signifiants. Cette conception advient en écho de ce que nous avons déjà pu dégager auparavant à propos de la carte heuristique en tant que processus ouvert et non exhaustif de réflexion. C'est ainsi que nous voyons dans le labyrinthe un parcours de sens où chaque carrefour questionne, interroge, interpelle et envisage.

Ce labyrinthe, c'est celui réalisé par Acconci en 2010 qui se lance dans une quête architecturale à la rencontre du sens et du langage. L'œuvre s'intitule *City of Words*⁴⁶² et annonce de fait, son projet mais aussi son essence. L'artiste réalise pour cela une sorte d'immense structure labyrinthique, une cité architecturée en dédales où les parois alambiquées interrogent l'espace mais aussi la structure du langage. En effet, les murs et limites de cette cité étrange sont recouverts d'écritures imprimées en noir sur les fonds blancs. Dans ce travail du contraste visuel, l'artiste met en valeur un espace complexe, presque claustrophobe, inquiétant où seuls les éléments textuels viennent offrir un semblable de guide. Pour autant, si l'on s'en tient uniquement à l'agencement spatial et architectural, cette installation est extrêmement déconcertante car elle offre en guise d'expérience sensorielle et esthétique une rencontre de la perte et de l'écrasement. Plongés au cœur de ce labyrinthe graphique et tridimensionnel, nous sommes perdus car exclus des conceptions courantes de l'espace et du temps. Le spectateur est plastiquement et architecturalement déboussolé au cœur de cette ville dont il ne reconnaît lointainement que quelques contours désorganisés et refaçonnés par le labyrinthe. L'architecture urbaine est ici vivement questionnée par le prisme inquiétant de la perte et de la remise en cause des repères. Dans cette œuvre l'espace et le temps nous échappent pour nous déplacer vers une ailleurs inconnu et étranger. Si les formes et les couleurs sont simples et sommaires, c'est par

⁴⁶¹ Fernando Pessoa et Octavio Paz, *Fragments d'un voyage immobile*, trad. R. Hourcade, Payot & Rivages, Paris, 1991, p. 108.

⁴⁶² Vito Acconci, *City of Words*, 2010, installation, papier peint, impression d'encre numérique sur cellulose, dimensions variables, collection privée de l'artiste.



Figure 32 - Vito Acconci, City of Words, 2010.

l'agencement global et sensoriel que l'artiste nous dérange, qu'il vient questionner notre quiétude et nos habitudes. Dans cet espace étroit et élevé qu'il dispose, l'artiste nous invite à une sorte de jeu inquiétant, une expérience de désorientation extrême qui interroge aussi l'espace clos voire carcéral. Dans *City of Words* justement, la citation de Piranèse semble flagrante. En effet, nous retrouvons dans cette œuvre de 2010, un emprunt tant spatial que théorique au travail du maître italien, créateur des *Prisons imaginaires*. Chez Acconci, nous rencontrons cet aspect graphique qui fait intervenir uniquement le noir et le blanc dans un travail à la fois bidimensionnel (sur les parois mêmes) et tridimensionnel (jeux des lumières et ombres sur l'ensemble de la structure). A cela s'ajoute une impression d'étouffement par la lourdeur de l'espace, par son aspect immense et vertical, qui n'est pas sans rappeler l'univers carcéral des gravures de Piranèse. Tout autant chez Acconci que chez Piranèse, l'espace se montre labyrinthique et déconcertant tant dans la répartition de lieux, dans son architecture propre, que dans l'ensemble des réseaux qui marquent tout autant de possibles connexions et échanges. Disons autrement que la puissance dans le travail de ces deux artistes, pourtant si éloignés en apparence, est de mettre en place un espace inédit et inquiétant tant par la mise en place de sites précis que par les connexions alambiquées qui les desservent. S'ils interrogent plastiquement et architecturalement des lieux déconcertants, c'est aussi et surtout le réseau de cheminements qu'ils soulignent et mettent en valeur. Dans cette perte de repères et dans ce glissement du réel qu'imaginent les deux artistes, leurs œuvres s'affirment comme des labyrinthes utopiques à la fois hors du temps et de l'espace. Ainsi le labyrinthe gagne toute sa noblesse dans cette puissance créatrice qui permet d'entrevoir, souvent avec une grande part mystérieuse, une multitude de possibilités et d'agencements, une infinité de conceptions qui n'attendent qu'à être foulées.

Inspirés très librement des gravures de Piranèse, nous pouvons citer deux autres exemples où les connexions labyrinthiques fondent l'essence architecturale utopique d'un bâtiment. La première, très fameuse, nous la devons à Umberto Eco lorsqu'il décrit les mystérieux et secrets escaliers de la bibliothèque, centre névralgique de l'abbaye bénédictine qui se veut le décor, mais aussi le protagoniste du roman *Le nom de la rose*⁴⁶³. Chez Eco, ces escaliers labyrinthiques, froids et inquiétants – en

⁴⁶³ Umberto Eco, *Le nom de la rose*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Librairie Générale Française, 1982.

écho à Piranèse – interviennent comme une métaphore de l’aspect purement utopique du lieu car en dehors, exclu du temps et de l’espace du réel. Plus légèrement mais non moins révélateurs de ce propos, nous pouvons ajouter la figure des escaliers dans l’école du célèbre Harry Potter tels que nous les présente J. K. Rowling dans *Harry Potter à l’école des sorciers*⁴⁶⁴. Ici aussi, ce dédale insaisissable marqué par les escaliers mobiles est une métaphore de l’espace entier qui les accueille, soit l’école du jeune sorcier.

Ces occurrences multiples empruntées à Piranèse, nous ramènent à l’œuvre contemporaine d’Acconci pour souligner combien l’espace de son installation possède en lui quelque chose de déroutant, de déconcertant qui symbolise la perte et la désorientation. Mais, comme nous le soutenions plus haut, il ne faut pas voir dans cette figure un aspect uniquement pessimiste, vain et inéluctable. En effet, sous ses abords clos et inquiétants, ce n’est pas cela que nous montre l’installation d’Acconci qui, par un jeu mêlant l’espace et le langage nous permet d’outrepasser cette conception initiale. Le plasticien nous invite dans un parcours certes troublant et singulier mais c’est pour mieux nous montrer l’espace du langage qui prend forme et sens. En inscrivant ses propres mots sur les murs de cette cité étrange, l’artiste poète nous offre une sorte de carte heuristique qui aide nos déplacements au sein du labyrinthe. Ainsi, cet espace vertigineux s’affirme dans une perte où le récit, le texte – et rappelons-le premier support de l’utopie – donne sens à l’espace et apparaît comme une porte de sortie possible, ou du moins la possibilité d’un cheminement accueillant et rassurant. Nous pourrions dire qu’en spatialisant de manière labyrinthique le récit, Acconci parvient à nous offrir une métaphore de l’utopie en tant que processus à la fois inquiétant mais en cheminement vers une ailleurs possible. Dans la mise en tension de cette Cité des mots, l’artiste offre une œuvre qui interroge plastiquement et formellement l’architecture comme support complexe et ambigu de l’utopie. Dans la porosité entre architecture et arts plastiques, cette œuvre nous propose une cité utopique sise aux confins de détours arachnéens qui mettent en exergue un cheminement utopique exclu du réel.

Dans cette mise en exergue du cheminement, c’est bien l’utopie qui tente de se dire et de s’affirmer dans la mise en place tant d’un nouvel espace que d’une

⁴⁶⁴ Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter à l’école des sorciers*, trad. J.-F. Ménard, Paris, Gallimard, 2015.

temporalité inédite. Le texte utopique intervient toujours sous le joug d'une conception spatiale et donc, d'un déplacement en rythme et en harmonie. C'est cela aussi que nous dit de Certeau pour qui, « tout récit est un récit de voyage, - une pratique de l'espace⁴⁶⁵ ». C'est ce que nous pouvons transposer au regard de l'installation d'Acconci où c'est plastiquement et de manière utopique que le récit inscrit et architecturé offre une expérience sensible et esthétique de l'espace. Nous ajoutons à ceci, toujours avec l'appui de Michel de Certeau, que cette expérience de l'espace possède originellement en elle quelque chose qui découle de l'enfance : « Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est, dans le lie, *être autre et passer à l'autre*⁴⁶⁶ ». En effet, pratiquer l'espace relève d'une transformation, d'une translation, et donc d'un déplacement qui se veut utopique. Cela, le labyrinthe en est la métaphore privilégiée car il déploie un espace à la fois inquiétant et rassurant où le mouvement est magnifié dans une tentative de transformation. Enfin, au regard de cette préoccupation latente de l'enfance, il faut avouer que le labyrinthe interpelle nécessairement le jeu en tant qu'espace lui aussi à la fois complexe et ouvert à l'infini. C'est cette notion spatiale et utopique du jeu que nous tenterons alors d'évoquer car cela nous semble ici essentiel au regard tant des arts plastiques que de l'architecture. Enfin, nous nous questionnerons en guise de conclusion à propos du labyrinthe que, si ce dernier invite à se perdre parfois de manière inquiétante, n'est-il pas aussi possible de le comprendre comme un jeu d'espace dans lequel il est bon de se perdre ?

2-3-3 Jeux d'espaces et jeux de mots

Quand nous parlons de la perte comme motif initial et catalyseur d'une mise en marche, d'une mise en branle, il faut aussi rappeler que nous n'y voyons pas une pure perte vaine fermée et figée. Si nous nous intéressons en effet au labyrinthe, c'est pour souligner le procédé selon lequel, la perte inquiétante des premiers temps doit être

⁴⁶⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. 171.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 164.

perçue par la suite comme un instant et un espace privilégiés de création et d'ouverture. Il s'agit de s'inscrire dans une sorte de jeu qui consiste en une acceptation de la désorientation afin de mieux envisager de nouveaux systèmes. Cette conception du jeu utopique fait tout autant appel au labyrinthe qu'au monde de l'enfance. En effet, dans cette position de l'enfant face au jeu, tout est envisageable, concevable et imaginable. L'enfant se retrouve alors projeté sur les chemins labyrinthiques multiples qui marquent l'infinité des possibilités ouvertes par les jeux. Le jeu d'espace qu'est le labyrinthe et, plus particulièrement l'utopie, nous permet brièvement d'évoquer l'omniprésence de l'enfance dans la conception utopique. De ce temps et cet espace non mesurables et non situables exactement, s'épanouit un sujet qui ne pourra jamais avoir accès ou retour à ce passage nécessaire. En cette qualité de transition, l'enfance (et la pratique du jeu) marque un événement presque utopique car éloigné du réel et ouvert à l'infini des possibilités. Il s'agit d'une sorte d'El Dorado enfoui, une espèce de Paradis perdu que l'humain conservera en lui toute sa vie de manière plus ou moins prégnante. C'est cette étape fondatrice et constructive où le jeu est omniprésent, qui marque nos premiers rapports tant à l'espace qu'au temps. Un rapport certes initialement ludique mais nécessairement récréatif : créatif. Adulte, la conciliation entre jeu et sérieux ne doit donc pas être comprise comme un paradoxe inconciliable mais plutôt comme une articulation réciproque où les deux valeurs se nourrissent. C'est cela que nous soutenons avec Nietzsche qui nous rappelle : « Maturité de l'homme : cela veut dire avoir retrouvé le sérieux qu'enfant, on mettait dans ses jeux⁴⁶⁷ ». Nous voyons dans l'utopie, et c'est aussi le postulat de Marin, un jeu d'espace sérieux. Nous ajoutons à cela, la conception moins sensible d'un jeu temporel sérieux.

Forts de cela, il nous apparaît tout à fait logique que la plupart des récits utopiques envisage et consacre une grande partie de leurs ambitions dans la thématique de l'éducation des jeunes gens. De Platon à More, De Bacon à Fourier en passant par Cabet, Campanella ou encore Rousseau, l'éducation des enfants et sa place dans la société est induite dans la conception de la cité idéale. Pour filer la métaphore, l'éducation pour les utopistes est le seul et premier moyen de s'orienter au sein du labyrinthe utopique. En ce sens, Paquot rapporte que More dans une lettre à Erasme écrit, « rappelez-vous que la vertu et l'instruction sont la viande, et que le jeu

⁴⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 122.

n'est que la sauce⁴⁶⁸ ». Nous ne rentrerons pas plus dans le détail de cette thématique mais il faut appuyer sur le fait que More, initiateur du concept d'utopie en 1516, imbrique déjà les notions de jeux et d'instructions. En bon père de famille, très impliqué dans l'éducation de ses enfants, More insiste sur les valeurs de l'instruction mais aussi sur un accès privilégié à la culture, principalement aux humanités. En homme instruit de son temps, il imagine une éducation accessible à tous et primordiale dans sa société idéale. Cette instruction entretient une immense porosité avec le jeu et nous verrons que ce dernier est essentiel chez More tant dans le fond que dans la forme même de son récit. Ainsi, si le jeu est une thématique abordée dans l'*Utopie*, il en est aussi une forme littéraire au sein de laquelle s'affirme More.

Quand nous disons que l'utopie effectue un glissement à partir du réel, il faut, au sujet de More, noter que ce glissement se dit et s'affirme sous la forme d'un jeu. Dans le récit de son utopie, il décline un écrit au sein duquel s'entremêlent vrai et faux, abstrait et concret mais aussi réel et utopie. Son jeu est d'imbriquer subtilement les notions pour tisser un labyrinthe littéraire qui crée donc une perte de repère, une certaine désorientation. En alternant quelques faits réels de son époque et des évocations purement utopiques, il invite le lecteur dans un acte imaginaire qui esquisse un jeu littéraire. Le jeu du récit marque tant sa forme que son fond. Pour accentuer cela, More, toujours de manière discrète, met en place un jeu théâtral où chaque personnage revêt un rôle précis et calculé. Dans l'articulation des deux livres qui constituent l'utopie, il effectue une sorte de mise en scène au sein de laquelle se déploie un dialogue entre personnages. Le récit devient une sorte de pièce de théâtre déguisée où le dialogue inégal de personnages s'accroît au profit de la mise en place d'un décor. En effet, le sujet principal du huis clos que réalise More est justement un oubli du dialogue au profit de la mise en place d'un espace et d'un temps nouveaux : ceux de l'utopie qui s'installe peu à peu. D'un livre initial se met en place un jeu de l'écrit mais aussi et surtout un jeu de la langue qui dit, parle et envisage. Le récit, la langue, met en rapport des lieux qui s'espacent et de fait créent l'espace de jeu de l'utopie. Dans cette mise en scène de l'espace, le spectateur au contact d'un langage devient marcheur, actif, à la découverte du jeu labyrinthique de l'utopie. Cela est en effet le jeu de More : confronter de manière inédite le lecteur à une utopie où s'interpénètrent la langue, l'expérience sensible de l'espace et l'art. A l'image de

⁴⁶⁸ Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, op. cit., p. 54.

l'utopie, More décloisonne le réel pour offrir un texte polymorphe et protéiforme. Son utopie s'épanouit dans un jeu de porosités, jeu qu'elle écrit tout autant que jeu qui la fonde. Ce jeu pluriel et complexe souligne sa puissance d'énonciation et c'est cela que nous pouvons résumer avec de Certeau :

Une comparaison avec l'acte de parler permet d'aller plus loin et de n'en pas rester à la seule critique des représentations graphiques, en visant, sur les bords de la lisibilité, un inaccessible au-delà. L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction "énonciative" : c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une *réalisation* spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des *relations* entre des positions différenciées, c'est-à-dire des "contrats" pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est "allocution", "implante l'autre en face" du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation.

On pourrait d'ailleurs étendre cette problématique aux relations que l'acte d'écrire entretient avec l'écrit, et même la transposer aux rapports de la "touche" (le et la geste du pinceau) avec le tableau exécuté⁴⁶⁹

Si le texte utopique instille une certaine mise en mouvement qui ambitionne une expérience sensible de l'espace, il faut ici ajouter la mise en jeu parallèle de la temporalité. Nous avons à ce sujet déjà évoqué les ruptures temporelles chez Alice de Lewis Carroll où le jeu prend toute sa place au profit d'une mise en scène inédite et utopique. Nous prendrons ici différemment comme sujet d'approche, le roman *Les Coloriés* écrit par Alexandre Jardin en 2004. Dans cette sorte de conte original, un ethnologue français prénommé Hyppolyte fait inopinément la rencontre de Dafna, une petite fille appartenant au peuple océanique des Coloriés. Il s'agit d'une tribu spécifique et imaginaire, regroupée sur une île nommée Délivrance, dont la principale caractéristique est de vivre uniquement entre enfants. Dans la première partie de l'ouvrage, la jeune fille se lance à la recherche de ses parents disparus et de fait se retrouve confrontée au monde des adultes, guidée par Hyppolyte. Dans un second, temps, le récit inverse les rôles et c'est Hyppolyte qui se retrouve plongé dans le monde omniprésent de l'enfance qui règne sur Délivrance. A l'image du jeu chez More,

⁴⁶⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. 148.

Jardin articule son récit selon deux parties qui se donnent en résonnance, deux parties qui harmonisent et interrogent le réel et l'imaginaire. Au sein de ce maillage, le jeu est omniprésent car il est la figure de proue de la vision de l'enfance. Cela offre au roman une impression tantôt déroutante tantôt comique et le lecteur découvre un regard à la fois novateur et réflexif sur la réalité. Par le prisme du jeu, l'écrivain ouvre de nouvelles possibilités jusqu'à là demeurées en latence. Avec l'infinité de jeux, il vient combler une certaine vacuité d'un monde implicitement critiqué et inquiété. En effet, à ce monde fermé et stéréotypé, Jardin offre une possibilité sans bornes, une création illimitée où tout devient possible et envisageable. C'est ainsi que l'auteur cite de manière liminaire, en épigraphe de son ouvrage, les mots devenus célèbres de Rabelais : « Fais ce que voudras ... ». Cette phrase introductive possède en elle toute la liberté mais aussi l'omniprésence de l'enfance et du jeu présents dans le livre.

A l'instar de More, si le jeu intervient comme un sujet dominant dans le récit, il en est tout autant la forme privilégiée. Le jeu de Jardin consiste en une remise en cause du temps traduite sous les traits de son protagoniste. Dafna, en membre caractéristique des Coloriés, dresse le paysage de son île où le temps du réel a été totalement réformé. Comme avec Peter Pan, s'il est inenvisageable de vieillir sur l'île de Délivrance, le temps est lui aussi reconsidéré et biffé. Dès le début du roman, la petite fille relate l'élément initial où Ardi, chef premier de l'île rompt avec la notion de chronologie et son enchaînement, « Ardi ordonna que tous les miroirs de l'île fussent brisés : on annulerait ainsi la regrettable croissance des corps. Pour arrêter la roue du temps, on détruisit également les montres et les pendules⁴⁷⁰ ». Ce premier passage est assez évocateur de la touche spécifique du livre où, par jeu, tout ce qui est problématique, inquiétant ou entrave est purement renié ou réduit à néant.

Ce qui est révélateur dans cet ouvrage au sujet du temps utopique l'est aussi par extension au niveau d'une compréhension du monde déployé par l'auteur où la confusion entre réel et imaginaire est permanente. Quand nous disions plus en-avant que l'utopie marquait un glissement par rapport au réel, l'occurrence est ici plus extrême car elle impose un dépassement total et irréversible du réel. Les habitants de cette île enfantine dépassent l'acte initial critique pour fonder leur réalité propre, leur monde utopique mais aussi leurs expériences sensibles et éthiques. Ils donnent à leur imagination utopique la puissance d'un réel qui s'accomplit et ainsi, « les Coloriés ont

⁴⁷⁰ Alexandre Jardin, *Les coloriés*, Paris, Gallimard, 2004, p. 18.

la conviction commode qu'une parole suffit à rendre réel un événement. (...) Incorrigibles, ces insulaires vont même jusqu'à jouir effectivement de satisfactions fictives lorsque le réel – le nôtre – ne les contente pas⁴⁷¹ ». Cette conception du réel est ici extrêmement complexe mais dans ce tissage de porosités émane pourtant l'apparition d'une philosophie utopique du quotidien. L'enfant de Jardin, en tant que personnage allégorique de son propos, s'inscrit pleinement dans la vision utopique qui est celle des textes utopistes mais aussi de Bachelard tel que l'analyse Paquot quand, en ouverture de son ouvrage sur les utopies, il affirme qu'il « croit davantage en l'image de la réalité qu'en la réalité de l'image⁴⁷² ». Cette conception nous ramène à une caractéristique primordiale de l'utopie, cette porosité qu'elle entretient nécessairement avec le réel dont elle émane au travers d'une critique initiale et créatrice. Nous pourrions dire que, par le simple fait de se dire ou de s'écrire, l'utopie s'affirme en acte, en une puissance pure et autonome. Dans cette autogenèse et indépendance, l'utopie se crée, se dit, se montre et intime. Comme le propose Marin, « elle est un texte dont la réalité n'est nulle part, un signifiant dont le signifié n'est pas une idéalité spatio-temporelle ou une intelligibilité rationnelle, mais le produit de son propre jeu dans l'espace pluriel qu'il construit⁴⁷³ ».

A ce propre jeu qu'offre et joue l'utopie, Jardin ajoute dans son roman une dimension totalement ouverte sur l'aspect subjectif. L'utopie, si elle existe en autonomie et indépendance, n'est pas pour autant, nous l'avons précisé, un système étroit et fermé, mais une sorte de chantier en perpétuel mouvement et construction. Dans une critique du temps chronométré et mesuré, le personnage de Dafna ouvre la conception d'une temporalité intrinsèque à chacun qui s'approche au plus possible du ressenti, des sentiments et de l'expérience individuelle :

L'usage des montres et des réveils continuait à la laisser perplexe. Daphna les regardait comme des breloques dont le tic-tac l'agaçait. Elle ne saisissait pas bien pourquoi nous tenions à organiser le temps à l'avance, à le remplir méthodiquement, alors que tous les adultes se plaignent de n'avoir rien fait de leur journée ! Chez les Coloriés, il ne serait venu à l'idée de personne de segmenter l'existence en minutes équivalentes. Chacun voyait dans l'écoulement de la vie un assemblage de saisons, de périodes d'amusement, d'époques moins chanceuses.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁷² Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁷³ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, *op. cit.*, p. 92.

Loin d'être une denrée mesurable et objective, le temps restait indissociable des durées individuelles, de l'expérience triste ou rigolote que chacun faisait. Daphna était ahurie que les adultes voient si souvent le présent comme un moyen de préparer le futur ! Sur la Délivrance, la chronologie demeurait affective, pas temporelle⁴⁷⁴

Le temps de l'utopie n'est ni mesurable, ni quantifiable, il s'effectue et se ressent en rythme. Non pas au sens régulier et répété mais au sens de souffle, de respirations libres qui ne sont de fait ni chronologiques, ni sécables. Il s'agit plutôt d'enchaînements aléatoires ou non, de tensions qui s'harmonisent selon les aléas de l'utopie elle-même. Le temps des Coloriés se conjugue nécessairement selon un présent qui est celui de la contemporanéité, « la conjugaison des Coloriés ignore d'ailleurs le passé et le futur. Ils surfent sur un éternel présent⁴⁷⁵ ». Cette conception utopique nous donne une image du temps à la fois plus présent (dans le sens d'actif) mais aussi de fait plus prégnant. En quittant une trame linéaire et unilatérale, le temps semble acquérir une certaine liberté qui lui confère un aspect à la fois poïétique et poétique. La chronologie et son aspect figé et prévisible est ainsi biffée au profit d'une conception plus légère mais surtout plus vivante, plus active et excitante. C'est cette expérience déroutante que fait le personnage masculin du roman en entendant Dafna parler : « En l'écoutant, j'étais de plus en plus intrigué par son usage des conjugaisons. Dafna parlait du début des années quatre-vingt d'une étrange façon, en employant un présent qui n'était pas narratif, celui du souvenir, mais plutôt le temps de l'expérience immédiate ou très rapprochée ; comme si elle vivait en même temps le passé et l'instant présent⁴⁷⁶ ». Au regard de l'utopie, ces passages nous apportent la mise en place d'une certaine instantanéité du temps qui le rend à la fois moins inquiétant, plus ouvert mais aussi plus effectif. Rappelons qu'il s'agit d'une mise en scène, d'un jeu face au questionnement du temps réel qui demeure sans réponse et ne cesse d'inquiéter et questionner. Le point culminant dans la réflexion de la petite Dafna est cette phrase caractéristique des langages enfantins qui dénotent sous une certaine puérilité une vérité incontournable : « - Tu dis qu'il passe le temps ... mais il passe où ? Ici, personne ne l'a jamais vu le temps⁴⁷⁷ ». Ce constat irrévocable montre la puissance du langage, du récit en utopie, qui édicte son mode de fonctionnement propre comme

⁴⁷⁴ Alexandre Jardin, *Les Coloriés*, op. cit., p. 144-145.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 217.

une vérité irréfutable. Et cette mise en scène est aussi palpable dans l'instauration d'une sorte d'éternel présent qui concerne tant la temporalité que l'architecture. Cette dernière relève aussi chez Jardin du monde des jeux liés à l'enfance où la création d'une ville devient un jeu d'espace, d'agencement et de couleur. Il s'agit de dresser dans un présent éternel une cité idéale où le jeu et l'amusement ont atteint leur paroxysme. La ville des Coloriés joue nécessairement avec les valeurs du réel pour mieux s'en éloigner voire en montrer sous forme critique les aspects trop complexes et inquiétants. C'est ainsi que nous découvrons au milieu du récit la description de Coloriage, capitale de la Délivrance :

L'aspect des maisons de bois me fascina. Il ne se trouvait plus un centimètre carré de façade qui ne fut pas enluminé, zébré de couleurs, avec humour plus qu'avec goût. La ville de Coloriage méritait bien son nom. Un peu partout étaient peints des points d'interrogations rouges (l'emblème national des Délivrés). De toute évidence, ce pays préférait les questions aux réponses ! L'horloge de l'église avait été ostensiblement fracassée. Ici, le temps avait cessé de fuir à quinze heures trente, un après-midi agité de 1980. Au centre de la place était érigée la statue de pierre d'un petit garçon qui brandissait pour l'éternité un poing serré sur un jouet⁴⁷⁸

Avec une grande simplicité stylistique désirée et revendiquée, Jardin offre le détail d'une cité idéale où un petit garçon brandissant éternellement un jouet intervient comme l'allégorie d'une société utopique du jeu et de l'enfance. Non sans rappeler certains aspects caractéristiques de Lewis Carroll, ce roman présente un lieu utopique et atypique où les paradoxes sont présents et revendiqués. Le plus révélateur de cela est certainement cette très brève affirmation de Dafna : « Je suis soumise à ma liberté !⁴⁷⁹ ». Cela nous rappelle qu'en utopie le paradoxe n'est pas à entendre comme une impossibilité ou aporie mais plutôt comme un oxymore en tant que figure qui concilie tout autant qu'elle interroge sans cesse. De manière plus poétique, nous pouvons lire aussi la présence de cet oxymore au sein même des jeux de la petite Dafna qui, « juchée sur son arbre, (...) pliait méthodiquement des billets de banque dont elle faisait des avions en papier⁴⁸⁰ ». Cette vision nous offre la confrontation de deux mondes et réitère la remise en cause de l'argent en utopie qui, comme nous

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 227- 228.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 164.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 56.

l'avons déjà souligné, est révélatrice d'une conception inédite et révélatrice. Dès lors, l'utopie sous forme de jeu paradoxal en figure d'oxymore inquiète les valeurs du réel. Le récit se veut un jeu qui décrit lui-même une société de jeux empreinte d'une critique implicite du réel. Le jeu n'est bien évidemment pas utilisé pour amenuiser ou affaiblir le propos mais bien au contraire pour en souligner parfois l'absurdité ou du moins l'aspect problématique de la société contemporaine.

Quand le jeu se veut sujet du récit, il faut ici ajouter qu'il peut aussi et surtout en être le style, la forme. C'est cela que nous présentions avec la mise en scène théâtrale effectuée chez More et nous l'accentuons en poursuivant la lecture de Jardin par le prisme des jeux de mots. Ces jeux de langages très présents dans les textes utopiques sont extrêmement révélateurs d'une remise en question du réel et donc des codes et règles liés à l'utilisation de la langue. Ce n'est pas un hasard si ces jeux font florès en littérature utopique de Lewis Carroll en passant par More, Rabelais ou ici Jardin qui nous offre un passage révélateur du jeu utopique. Nous assistons alors à un dialogue truculent entre les deux protagonistes au sujet des caractères spécifiques de chacun sur l'île des Coloriés :

« - C'est quoi un astucien ? demandai-je, ahuri. »

« – C'est son job dans son pays, son rôle quoi. Son meilleur ami, lui, il est *amourien*, il répare les histoires d'amour. Il y a aussi des *jouetiseurs*, des *farcimens*, des *combatteurs* bien sûr, des *futiliens* chargés de faire sourire des trucs sérieux et des *imitariens* qui font rigoler tout le monde en singeant les grandes personnes ! »⁴⁸¹

Jardin joue avec les mots pour accentuer d'autres jeux parallèles qui se veulent d'espace, de temps et philosophiques. Avec ces néologismes, s'il crée des mots, c'est aussi et principalement un monde nouveau et possible qui s'ouvre au lecteur. La mise en place de ce vocabulaire relève en apparence d'un jeu tout simple qui se veut en fait un travail extrêmement créatif, poétique et ouvert. Même Hippolyte Le Play, ethnologue sérieux et cultivé se prête peu à peu à ce jeu de création intense où tout devient possible et envisageable. Le langage s'offre à la fois cocasse et efficace lorsqu'il concède aux objets la force des mots : « Mes objets usuels furent

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 53.

systématiquement "jouétisés" ⁴⁸² ». Il s'agit alors de transformer la critiquable banalité du quotidien en un espace novateur et révélateur. L'utopie traduite ici en jeux de mots affirme son aspect catalyseur, qui excite le langage et donc le récit.

Ce travail presque plastique autour des mots, nous le retrouvons originellement dans la production de More qui relève tout autant du jeu que du paradoxe. Pour autant, cette situation est extrêmement prolifique et créative puisqu'elle est le point effectif d'émergence du terme même qui nous préoccupe tant. En effet, en intitulant son île et par extension son ouvrage « *Utopie* », More offre l'exemple même de la créativité qui se donne à travers un jeu de mots. Disons que dans une apparente perte totale de sens, More affirme paradoxalement et revendique l'existence même des termes qu'il emploie. Constatant cela, Marin nous dit que, « dans cette tentative, la désignation de la rivière, de la cité, de l'île elle-même par des noms barbares et dépourvus de sens, constitue un acte majeur, puisque More justifie leur véracité par leur absurdité même⁴⁸³ ». L'aspect absurde du vocabulaire de More semble nous perdre dans un premier temps pour, dans un second, mieux nous révéler la surprise du jeu utilisé. Le mot de More n'est pas là exactement pour désigner quelque chose de précis, ou son contraire, mais bien plutôt pour désigner l'ailleurs insaisissable. Cet ailleurs qui ne subsiste que dans la possibilité des mots en tant que langage, en tant qu'art. C'est cela qu'ajoute Marin de manière extrêmement éclairante et révélatrice sur notre approche du jeu de mots :

L'Utopie est ce non-lieu où les noms ne désignent pas proprement, où il n'y a pas de propre du nom ; désappropriation dans l'appellation, absence dans l'indication de la présence, métaphore dans le propre, telle est la puissante déconstruction que réalisent les noms propres utopiques : ils créent, dans leur profération, l'autre du lieu, de la rivière, de la ville, du sage, du sens qui n'est pas le lieu, , la ville, le sage, le sens idéaux, mais leur dépossession, leur dénonciation dans le moment même où le langage s'en empare⁴⁸⁴

Dans une forme de jeu, le mot utopique, par déplacement, nous invite dans un glissement vers un ailleurs envisagé, vers un autre tutoyé. Avec les jeux de mots, l'utopie ne se dit pas par négativité mais bel et bien par une dépossession, une

⁴⁸² *Ibidem*, p. 139.

⁴⁸³ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 117.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 121.

échappatoire qui s'exclut du réel. Dès l'inscription même du mot « utopie », More tisse la trame de fond d'un jeu qui échappe au réel, s'en libère afin de créer non pas un monde en négatif, en inversion mais un ailleurs à l'état pur, une fuite en avant. Dans ce travail jubilatoire du mot s'exerce une réflexion à la fois verbale, stylistique mais aussi maïeutique et artistique. More fait acte de création dès l'inscription du mot tel un architecte qui bâtit, mû par un désir nécessaire et initial. En construisant un mot qui s'exclue du réel, c'est un monde inédit que dresse More. Le mot initial devient une sorte d'allégorie du travail architectural et esthétique que réalise More, et c'est ainsi qu'il deviendra une notion fondamentale, un concept, une organisation.

Le jeu, qu'il soit d'enfant, sérieux, de mots ou bien tout cela à la fois, intervient nécessairement dans la mise en place, dans la conception de l'utopie. C'est ainsi que nous nous accordons avec Marin sur la notion des utopiques en tant que « jeux d'espaces ». Peu importe sa forme, ses caractéristiques ou bien ses valeurs, le concept même d'utopie est bien un « en-jeu ». En effet, il s'agit d'une mise en jeu, d'une articulation spatiale de valeurs et d'éléments qui interagissent de manière libre et autonome. L'espace utopique devient un plateau qui accueille selon ses propres règles spatio-temporelles des interactions en rythme et en souffle. En regard de ce constat, nous lirons une description d'Italo Calvino qui s'inscrit parfaitement dans la conception des utopies par le prisme du jeu. Nous reproduisons ce long passage ci-dessous car ce dernier évoque étape par étape l'omniprésence implicite puis explicite du jeu dans l'espace utopique :

Au pied du trône du Grand Khan s'étendait un dallage de faïence. Marco Polo, informateur muet, y déployait la collection des marchandises qu'il avait rapportées de ses voyages aux confins de l'empire : un casque, un coquillage, une noix de coco, un éventail. Disposant des objets dans un certain ordre sur les carreaux blancs et noirs, les déplaçant l'un après l'autre selon des coûts médités, l'ambassadeur essayait de représenter aux yeux du monarque les vicissitudes de son voyage, l'état de l'empire, les prérogatives des chefs-lieux éloignés.

Kublai était un joueur d'échecs attentif ; à suivre les gestes de Marco, il observait que certaines pièces impliquaient ou au contraire excluaient le voisinage d'autres pièces, et se déplaçaient selon certaines lignes. Négligeant la variété des formes des objets, il retenait leur manière de se disposer les uns par rapport aux autres sur le dallage de faïence. Il pensa : « Si chaque ville est comme une partie d'échecs, le jour où j'arriverai à en connaître les règles, je posséderai enfin mon empire, même si je ne réussis jamais à connaître toutes les villes qu'il contient. »

Au fond, il était inutile que Marco, pour lui parler de ses villes, ait recours à tant de babioles : il aurait suffi d'un échiquier avec ses pièces aux formes précisément classables. On pourrait attribuer chaque fois à chaque pièce une signification appropriée : un cheval était susceptible de représenter aussi bien un vrai cheval qu'un cortège de carrosses, une armée en marche, un monument équestre ; une reine pouvait être une dame penchée à son balcon, une fontaine, une église dont la coupole se termine en bulbe, un cognassier.

Revenant de sa dernière mission, Marco Polo trouva le Khan qui l'attendait assis devant un échiquier. D'un geste, Kublai l'invita à s'asseoir devant lui et à lui décrire avec la seule aide des échecs les villes qu'il avait visitées. Le Vénitien ne perdit pas courage. Les échecs du Grand Khan étaient de grandes pièces d'ivoire poli : disposant sur l'échiquier tours menaçantes et chevaux ombrageux, accumulant les bandes de pions, traçant des voies droites ou obliques selon la progression de la reine, Marco recréait les perspectives et les espaces de villes noires et blanches par les nuits de pleine lune.

Contemplant ces paysages essentiels, Kublai réfléchissait à l'ordre invisible qui régit les villes, aux règles auxquelles répondent leur surgissement, leur façon de prendre forme, de prospérer, de s'adapter aux époques, de s'étioler et de tomber en ruine. Il lui semblait parfois qu'il était sur le point de découvrir un système cohérent et harmonieux existant sous l'infinité des difformités et disharmonies ; mais aucun modèle ne soutenait la comparaison avec celui du jeu d'échecs. Peut-être, plutôt que de se creuser la cervelle à évoquer avec les maigres secours des pièces d'ivoire des visions de tout façon vouées à l'oubli, suffisait-il de jouer une partie selon les règles, et de regarder chaque état successif de l'échiquier comme l'une des innombrables formes que le système des formes assemble et détruit⁴⁸⁵

Ce texte de Calvino fait directement écho à tout ce que nous avons pu avancer jusqu'à- là au sujet du jeu en utopie. Il utilise ici la figure du jeu mythique des échecs afin de tisser comme plateau vierge en latence un damier de cases noires et blanches. Tracé au sol, projeté sur la terre, ce plateau, tel une page vierge, est en attente des mouvements rythmés qui vont lui donner naissance. L'espace utopique, ici la cité, se conçoit et se construit par le biais d'un jeu d'espaces et de temporalités où toutes les stratégies sont envisageables, toutes les combinaisons sont possibles. Cet extrait fait tout autant écho à la figure de la carte qu'aux dédales et labyrinthes. Par le jeu, l'espace est en attente de la création qui viendra l'éveiller, de l'utopie qui viendra l'inquiéter. Ce plateau utopique d'échec est une invitation, une injonction même, à la création. L'espace est dans l'accueil de l'utopie tout autant que l'utopie façonne et modèle l'espace. Il s'agit d'un jeu d'interactions où les règles s'édicte elles-mêmes au fur et à mesure. Dans l'approche d'une indéfinition de l'architecture, Goetz, Madec et Younès proposent l'affirmation suivante : « Un édifice d'architecture incite toujours

⁴⁸⁵ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 147-149.

à l'invention d'un jeu nouveau⁴⁸⁶ », nous aurions tendance à affirmer que le contraire est tout aussi vrai en utopie. Si la construction architecturale intime et interpelle la mise en place d'un jeu inédit, la possibilité même de jouer convoque nécessairement la capacité à construire. Cette double correspondance entre jeu et construction spatiale en utopie, nous la découvrons dans le travail de Carl André. Avec *Steel Zinc Plain*⁴⁸⁷, œuvre de 1969, l'artiste minimaliste offre en effet une sorte d'échiquier disposé sombrement au sol. Ainsi 36 plaques, dix-huit d'acier et dix-huit de zinc, s'alternent régulièrement pour offrir un plateau carré à la fois symétrique et horizontal. Si cette œuvre, caractéristique du travail d'André, questionne nécessairement l'espace du jeu tel un échiquier, elle interpelle chez nous l'architecture en tant que composition et invitation spatiale. De par sa planéité revendiquée, l'œuvre invite au mouvement, à la marche mais aussi à l'invention d'une cité sous forme d'un jeu aux règles mystérieuses et inconnues. Cette œuvre comme socle possible d'une cité utopique en devenir interpelle les possibles et de fait la création. Elle fait intervenir nécessairement le désir de bâtir, d'ériger et de donner en mouvement. La répétition du motif carré, au-delà d'un pur aspect géométrique, insuffle un rythme qui harmonise et joue avec l'espace. Avec les possibilités d'espaces. Dans et par le jeu, elle impose son espace qui s'architecture tout comme l'élévation progressive d'une ville qui s'éveille. En effet, en relisant les mots de Calvino au regard de cette œuvre, le damier nous propose de jouer la ville. La ville en tant que motif utopique qui s'impose nécessairement.

Les échecs viennent couronner notre approche du jeu car nous avons affaire à un jeu de l'espace à propos de l'espace. Ce n'est pas un hasard si, de van Leyden à Duchamp, ce jeu demeure une source primordiale d'inspiration et de création. Le damier en tant qu'espacement d'espaces est à saisir du côté d'une métaphore de l'architecture en tant qu'agencement et saisissement d'espaces. Il en va de même avec les arts littéraires et plastiques où le damier devient la trame vierge mais rythmée qui accueille, en latence, un espace et un temps à créer. Le figure du jeu, qui comme nous l'avons souligné peut prendre de multiples formes, est essentielle pour concevoir

⁴⁸⁶ Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès, *Indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 39.

⁴⁸⁷ Carl André, *Steel Zinc Plain*, 1969, 36 plaques de zinc et d'acier, 184 x 184 cm, Tate Modern Gallery, Londres

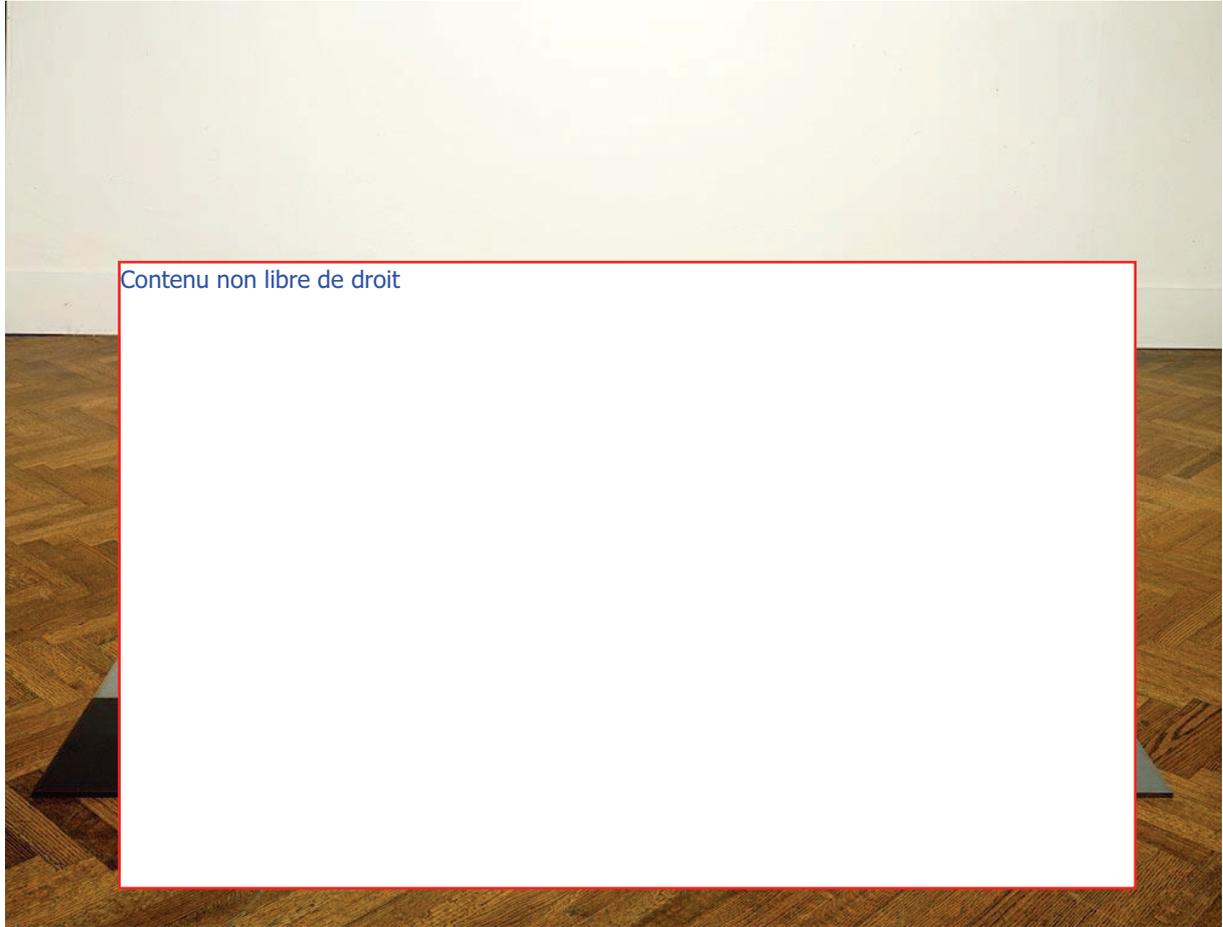


Figure 33 - Carl André, Steel Zinc Plain, 1969.

l'utopie dans une approche plastique et architecturale. Qu'il s'agisse d'une partie d'échec, d'un labyrinthe qui désoriente ou bien la création jouissive de mots nouveaux, le jeu en tant que sujet sérieux et ludique, en tant qu'espace paradoxal et complexe, nous éclaire quant au désir nécessaire qui implique l'utopie. Ainsi, si se perdre dans le temps et l'espace de l'utopie peut de prime abord sembler extrêmement inquiétant et anxiogène, il faut à présent percevoir dans cette perte une figure d'un jeu dont les règles se dévoilent au fur et à mesure que la partie se révèle.

Entre le voyage et l'errance, l'utopie s'instaure dans un désir créatif qui est celui de la mise en place d'un espace et d'un temps spécifiques autogénérés. A travers cela se trame la question de la limite qui apparaît comme nécessaire afin de cerner et contourner le territoire que nous nous apprêtons à arpenter. Pour autant, nous l'avons vu, en utopie, les frontières sont complexes et protéiformes et se complaisent dans l'indétermination caractéristique de l'utopie elle-même. Il s'agit alors de pouvoir saisir, dans la cartographie utopique, des limites et des seuils qui, loin de clôturer les espaces, les délimitent selon une porosité qui en appelle à la figure de l'entre-deux, de l'intermédiaire et de la transition. Il ne s'agit pas, en effet, de trancher l'espace par des sillons mais de voir au cœur de ces limites les possibilités articulatoires déployées par l'espace utopique qui se révèle sans cesse et se renouvelle selon son propre rythme et selon sa propre temporalité. Ainsi nous retiendrons l'image du seuil qui apparaît comme emblématique du fonctionnement utopique à savoir une harmonisation des tensions qui inquiètent tout autant qu'elles rassurent. Elan vers le franchissement, le seuil marque la possibilité de pénétrer en utopie, le seuil invite le pas motivé du voyageur utopique qui avance vers cet ailleurs tendu et attirant. A travers les portes que nous ouvre le pas utopique, l'espace se déploie et offre une cartographie complexe et poétique. La cartographie est un mode parmi tant d'autres pour aborder l'utopie mais elle se caractérise par une lecture qui offre une multitude de possibilités à la fois séparées et connectées. Grille de lecture tout autant que piste de jeu, la carte déploie l'espace utopique dont elle ne peut saisir les limites mais dont elle contourne les enjeux et les démarches. Ainsi se dit et se montre l'espace utopique, en retrait du réel, selon un fonctionnement indépendant qui invite à la création et à la poétique. La carte utopique en tant que développement imaginaire des espaces et des temporalités

possibles offre un terrain de jeux incommensurable aux artistes qui s'en emparent. Support initialement bidimensionnel, la carte incite au volume, donne forme et impulse un monde qui demeure présent dans un nulle part inconnu et étranger. Ainsi, la carte utopique nous défamiliarise avec l'espace réel pour nous projeter dans la possibilité de l'accès vers cet ailleurs imaginé et envisagé.

Dans le maillage et le tissage que propose la carte se trame tout autant un agencement utopique des espaces que l'organisation heuristique du raisonnement utopique qui se fait par connexions et par liens tantôt proches, tantôt lointains. Dans cette cartographie arachnéenne de l'esprit et de l'espace se trace alors le labyrinthe du voyage utopique qui s'affirme dans la jonction entre perte inquiétante et jeu créatif. Entre cheminement et errance, la carte labyrinthique de l'utopie dévoile ce qu'elle est, à savoir un jeu d'espaces, une invitation créative à concevoir le monde déployé par l'utopie. Dans cette pratique utopique du jeu se réitère l'écart du réel à partir duquel le jeu s'origine dans une critique fondatrice et poétique : « jouer, c'est une expérience : toujours une expérience créative, une expérience qui se situe dans le continuum espace-temps, une forme fondamentale de la vie⁴⁸⁸ ». Jouer est en effet une expérience, une expérimentation des possibles, sans contraintes et sans attentes. L'utopie, en tant qu'elle est un jeu d'espaces, invite à l'imagination d'une carte, d'un réseau, d'un labyrinthe, d'un plan dont le tracé plastique et esthétique n'est que le premier pas vers un jeu illimité de constructions et d'articulations. Le damier disposé et offert par Carl André n'est ainsi que le début d'une partie de jeu qui consiste à faire émerger des espaces privilégiés où se cristallisent les tensions utopiques. Au cœur du labyrinthe se concentre le centre névralgique et révélateur de l'utopie en tant que projet de construction commune et poétique. Ce sont ces points nodaux, ces carrefours spatiaux qui balisent la carte utopique, que nous voudrions à présent investir afin de concentrer le propos sur la cité en tant qu'entité archétypale de l'utopie. Au détour du voyage à travers la cartographie incommensurable de l'utopique, il s'agit de marquer une sorte d'arrêt dans ces espaces de tensions, de connexions et de centralisations que forment les villes utopiques, projets révélateurs qui rythment la carte tout autant que le territoire.

⁴⁸⁸ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, trad. C. Monod, Paris, Gallimard, 1975, p. 103.

CHAPITRE III :
LA CITE IDEALE : FORMES ET
EDIFICATIONS

L'utopie, nous l'avons dit, nous amène sur un chemin des errances, des parcours, qui tendent à nous perdre le long d'une carte qui se déploie en création et en imagination. Le long de ces tracés sont disposés des seuils, des portes qui marquent l'essence d'un franchissement qui incite et impulse une marche en avant, vers l'inconnu qui inquiète et pourtant attire. Dans la cartographie de ces espaces, le marcheur arpente leurs connexions, leurs liens qui se tendent et se distendent au profit de détours, de virements, d'écarts et de glissements. C'est dans cette cartographie utopique et élastique que le voyage s'arrête parfois, aux frontières d'une cité, noyau central et protégé, qui cristallise en son sein l'ensemble des préoccupations architecturales utopiques. Ainsi dans ce chapitre, nous tenterons dans un premier temps de questionner la ville en tant que support de prédilection de l'utopie qui y projette tout autant son architecture, que ses projets, son éthique, mais aussi son esthétique et son art. Nous nous demanderons alors pourquoi exactement la ville apparaît comme une allégorie de l'utopie qui y projette ses enjeux, ses formes et ses fantasmes. Il s'agira ainsi de questionner la notion de société qui est inséparable tant de l'utopie que de la ville dans une articulation au sein de laquelle les deux notions se répondent. La cité idéale utopique sera en effet le support adéquat pour questionner le projet politique utopique sachant, comme nous le rappelle Aristote, que la politique est « la science du gouvernement, qui a pour but le plus grand bien de l'homme, et même des hommes réunis en société⁴⁸⁹ ». Afin de saisir cela sur un plan historique et littéraire, nous questionnerons quelques grandes utopies qui s'inscrivent entre le XVIe et le XXe siècle afin d'y observer des modèles, des exemples, des occurrences utopiques. Dans un même temps, il s'agira aussi de pousser les lectures utopiques jusqu'à une certaine limite qui nous permettra d'en détailler les égarements, les échecs et les apories. Ce constat critique n'a pas pour but de rendre nulles les utopies anciennes mais justement d'en interroger les limites et les écueils qui sont révélateurs pour nous aujourd'hui et permettent avec du recul d'évaluer et côtoyer encore davantage ce qu'est l'utopie. Forts de ces observations critiques, nous verrons en parallèle comment l'art contemporain et l'architecture s'emparent de ces préoccupations pour les désigner et les inquiéter vers un angle nouveau, dans une dynamique et une posture inédites et poétiques. Pour ce faire, il s'agira aussi de saisir quelques archétypes de la cité utopique et de décliner leur essence tout autant que

⁴⁸⁹ Aristote et Jean-François Thuriot, *Le bonheur avec Aristote : Éthique à Nicomaque, livres Ier, II & X*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, éditions des Équateurs, 2011, p. 9.

leur implication utopique dans la cité qui regroupe les Hommes pour habiter et vivre ensemble.

Dans un second temps, nous questionnerons justement ce vivre ensemble comme synonyme de la construction de bâtiments utopiques qui s'élèvent, qui s'érigent et qui s'édifient. A travers diverses statures, nous tenterons de comprendre cette essence commune qui pousse sans cesse les Hommes à élever et dresser une construction au sein des cités qu'ils habitent et parcourent. Nous nous demanderons ainsi quelle est cette force créatrice originelle qui pousse les Hommes à se regrouper, à se rencontrer et à construire ensemble dans une démarche artistique et créative. En guise de première approche, avec Freud, « on objecterait facilement qu'il pourrait bien y avoir en dehors des pulsions conservatrices qui forcent à la répétition, d'autres pulsions qui poussent à la production de nouvelles formes⁴⁹⁰ ». Au sein de ces pulsions qui sont aussi initiatrices de la démarche utopique, nous questionnerons en parallèle ces statures utopiques et les corps en marche, debouts qui s'interpellent et dialoguent. Quelques notions abordées telles que la colonne, l'arbre, la tour ou encore la pyramide nous permettront de lier tous ensemble dans une approche utopique, le corps, l'architecture, l'urbanisme mais aussi l'art et la pensée esthétique et éthique. « Tronc, tour, pilier, colonne, menhir, phallus : l'érection du penser est un analogon de l'érection du corps⁴⁹¹ », avec ces analogies, c'est bien cela aussi que nous dit Anzieu qui voit dans ces quelques statures une élévation de la pensée qui se traduit tout autant en acte qu'en langage. L'épisode de la tour de Babel nous permettra par exemple de saisir ce rapprochement où l'utopie se traduit tant en élévation qu'en langage et en acte qui regroupent et recueillent. Avec ces multiples approches qui s'entremêlent, nous pourrons ainsi confirmer la théorie de Rilke qui pense qu' « une œuvre d'art est bonne qui surgit de la nécessité⁴⁹² ». Dans ce surgissement du possible, l'art contemporain nous permettra aussi de relancer notre approche au plus près des formes et des esthétiques.

⁴⁹⁰ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. A. Bourguignon, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 89.

⁴⁹¹ Didier Anzieu, *Le penser: du moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 2013, p. 120.

⁴⁹² Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, trad. M. Buhot de Launay, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

1 - LA CITE IDEALE

« Essayons plutôt de nous convaincre qu'une telle cité est possible, de quelle manière elle est possible, et laissons tranquille toute autre question »

Platon⁴⁹³

Si jusqu'à là, notre recherche se déplace et évolue le long de cartes en tant que motifs organisationnels et heuristiques, il faut à présent saisir dans ce maillage, dans cet enchevêtrement de réseaux, la présence de connections, de nœuds ou encore de carrefours qui sont autant d'espaces où notre pensée se fixe et se focalise. Parmi les paysages alambiqués et labyrinthiques que propose notre côtoiement cartographique de l'utopie, la notion de ville est récurrente voire omniprésente. Au regard de nos différents champs de lecture, nous tenterons alors de nous approcher au plus près de cette figure de la ville, de la recherche de la cité idéale afin de comprendre pourquoi, comment et en quoi elle est l'un des sujets privilégiés de l'utopie. Il s'agira alors d'appréhender la ville utopique tant en littérature qu'en architecture pour comprendre au mieux comment elle cristallise la pensée utopique de manière à la fois multiple et révélatrice.

De manière liminaire, il nous semble essentiel de dire et répéter que la ville, tout comme l'utopie et l'architecture, est paradoxalement prégnante et indéfinissable. En effet, la ville en tant que construction d'espace, est mouvement perpétuel et de ce fait insaisissable une fois pour toute. Nous relisons à ce propos les auteurs de *L'Indéfinition de l'architecture* pour appuyer cette théorie que nous appliquons volontiers à la conception de l'utopie : « Cette indéfinition ne se réduit pas à une impossibilité, mais au contraire engage l'exigence infinie de la recherche d'un sens. Et l'énigme de l'architecture, de ce point de vue, ne cesse d'être percée. Son indéfinition doit être comprise comme l'impossibilité d'arrêter, une fois pour toutes, une définition adéquate qui fixerait l'essence de l'architecturalité⁴⁹⁴ ». A l'instar de l'architecture, la ville utopique n'est pas catégorisable ou définissable de manière exhaustive, nous n'en avons qu'une approche en raison de son essence même qui se veut mouvements et variations. Paradoxalement, la meilleure définition de la cité utopique consiste

⁴⁹³ Platon, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 227.

⁴⁹⁴ Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès, *Indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 29.

justement à la qualifier d'indéfinissable en raison de sa multiplicité et de sa complexité qui résident dans sa nature propre mais aussi en sa destination imprévisible et insaisissable. Pour accentuer et détailler cela, nous emprunterons la conception de Kevin Lynch qui approfondit cette indéfinition de manière qualitative dans son fameux ouvrage *L'image de la cité*. Dans ce dernier, Lynch nous invite à concevoir la cité comme une expérience qui inquiète tant le mouvement que le temps et l'espace :

Tel un morceau d'architecture, la cité est une construction dans l'espace, mais une construction à vaste échelle, un projet perceptible seulement à travers de longues séquences temporelles. C'est pourquoi l'urbanisme est un art diachronique (...). En outre, la ville est vue sous toutes les lumières et par tous les temps. [...] Aucun élément n'est vécu par lui-même ; il se révèle toujours lié à son environnement, à la séquence d'événements qui y ont conduit [...]. Alors qu'elle peut demeurer stable, pendant un certain temps, dans son aspect général, sans cesse, elle change dans son détail⁴⁹⁵

Lynch nous rappelle ici que, la ville, qui plus est en utopie, est diachronique mais aussi et surtout qu'on ne peut ni la totaliser, ni l'achever. La ville révèle ainsi ses caractéristiques qui en font une expérience de l'espace plutôt qu'un lieu clos érigé en système fixe et immobile.

A cette insaisissable définition de la ville, nous ajoutons sous forme de rappel qu'elle relève aussi d'une forme critique première qui fonde sa condition d'exister. Comme nous le proposons dans la première partie de cette recherche, se mettre en route vers l'utopie nécessite une première phase critique que nous retrouvons naturellement dans la conception urbanistique de la cité utopique. Ainsi, Marin nous rappelle que la cité utopique est avant toute chose représentation et donc conceptualisation d'espaces critiques au regard de la société contemporaine⁴⁹⁶. Cette critique chère à l'utopie car nécessaire et originelle intervient aussi, rappelons-le, d'un besoin primaire d'autre chose, d'un désir initial de refuser d'accepter gratuitement les choses critiquées et remises en question. L'utopie est intrinsèquement mue par un

⁴⁹⁵ Kevin Lynch cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme: utopies et réalités*, op. cit., p. 385-386.

⁴⁹⁶ « que le dialogue utopique ait une fonction critique, cela est certain. La représentation de la Cité parfaite, le tableau de ses mœurs, de ses institutions et de ses lois, parce qu'il est tableau et représentation ; trouve un référent négatif dans la société réelle et fait émerger une conscience critique de cette société », Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 110.

désir qui induit la critique et crée le mouvement vers l'avant. Cette approche du besoin en utopie est applicable dans la conception d'une cité en tant qu'espace de vie. Ainsi, dans sa conception première d'une République idéale, Platon nous dit : « Ce qui donne naissance à une cité, repris-je, c'est, je crois, l'impuissance où se trouve chaque individu de se suffire à lui-même, et le besoin qu'il éprouve d'une foule de choses⁴⁹⁷ ». En utopie, ce besoin intime, psychanalytique, se focalise tout particulièrement sur la conception d'une cité en tant qu'elle est le support spatial, esthétique et éthique où l'impuissance platonicienne devient puissance en acte et en mouvement. Il s'agit d'un refus, d'une négation critique et essentielle de la vacuité. Dans le dessin de la cité, là où l'architecture urbanise, se trame l'effectuation d'un acte de refus en puissance au profit de propositions ouvertes et créatrices. Dans la possibilité même d'existence de l'architecture se dit la nécessité absolue de construire là où il n'y a rien, ou alors juste une latence critiquable qui inquiète. Ce besoin originel d'architecture que nous pouvons approcher de l'utopie, Jean-Paul Dollé le souligne ainsi : « L'existence de l'architecture suppose qu'il y ait quelque chose plutôt que du rien ; c'est son rôle de le montrer et sa volonté de le faire accroître. L'architecture postule, par son effectuation même, qu'il y a une œuvre à accomplir, quelque chose à mettre en chantier⁴⁹⁸ ». Ce terme de mise en chantier est extrêmement révélateur de la conception indéfinissable de la cité utopique tant sur le plan architectural qu'éthique. Il nous éclaire sur l'aspect perpétuel de l'utopie qui, une fois initiée, nous échappe nécessairement, à l'instar d'une œuvre d'art, pour tracer son propre chemin, inédit, autonome et indépendant.

Pour filer cette conception d'autonomie organisée, la cité cristallise le propos utopique car elle est *polis*, elle relève d'une communauté possible, elle rassemble et organise. Quand nous parlons plus haut d'un désir premier de l'humain qui lui intime de construire là où il n'y avait rien, il faut ici ajouter que cette conception de l'architecture s'affirme en utopie par le prisme de la communauté. La communauté en tant qu'espace de partage, d'organisation et de plaisir voire de bonheurs réciproques. Dans et par la communauté, l'humain fait l'expérience nécessaire d'une articulation entre l'intime et le collectif qui le renforce et épanouit son accomplissement :

⁴⁹⁷ Platon, *La République*, op. cit., p. 117.

⁴⁹⁸ Jean-Paul Dollé cité par Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès in, *Indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 112.

Par ses rapports avec d'autres hommes, l'homme acquiert une nouvelle espèce de plaisir, qui s'ajoute aux sentiments de plaisir qu'il tire de lui-même ; par là il étend considérablement le domaine du plaisir en général. (...) Le sentiment de plaisir fondé sur les rapports humains fait en général l'homme meilleur ; la joie commune, le plaisir pris ensemble sont accrus ; ils donnent à l'individu de la sécurité, le rendent de meilleure humeur, dissolvent la méfiance, l'envie⁴⁹⁹

Pour Nietzsche, la communauté qui sous-tend les échanges et rapports entre hommes accroît les plaisirs des hommes et de fait, cet apport rejoint notre conception de la cité utopique où rappelons-le doit aussi intervenir la notion de bonheur, d'*eu-topie*. La communauté qu'implique la cité idéale induit un ensemble de partages et d'organisations réciproques qui accentue l'accomplissement du désir de l'Homme. Inversement, si la communauté est condition de fondation de la cité, cette dernière marque la possibilité des rencontres et des échanges. Il s'agit dans la cité idéale, dans son architecture profonde, de mettre nécessairement en place des conditions qui induisent et favorisent les échanges afin d'ériger un espace à la fois esthétique et éthique. La réalisation d'une altérité ne peut se faire que dans la rencontre et l'acceptation de l'altérité, en miroir. C'est ainsi que la cité s'affirme et se tient dans la permanence et comme le rappelle Salignon, « ce n'est qu'en introduisant l'échange comme condition de création que l'espace public *advient* et *convient*⁵⁰⁰ ». C'est ainsi qu'il affirme aussi que « la cité n'appartient à personne », justement car elle advient d'un partage et d'échanges réciproques qui fondent son architecture. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détails dans les occurrences étudiées ensuite mais il faut ici préciser que certains exemples d'utopie prennent ce concept de communauté afin de le mener à son paroxysme. Les concepts de communauté humaine qui interagissent et l'architecture de la cité sont extrêmement liés, notamment en utopie, car ce tissage entretient la stature de la ville en tant que « chose publique », au sens à la fois très large mais aussi plus spécifique de République. Souvenons-nous que la conception platonicienne de République peut être citée comme exemple initial de conception et d'interrogation utopique. Dans cette conception qui entretient porosités entre cité et communauté se trame la possibilité de stature même de la ville, disons que l'architecture se tient grâce à la conception politique d'un groupe dont elle marque et fonde la possibilité de rassemblement éthique et moral. Ainsi pour Salignon toujours,

⁴⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 101.

⁵⁰⁰ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 25.

« la cité (espace urbain, et architecture), la conception et la réalisation ne sont ni plus ni moins que la manière dont les citoyens, les décideurs, les concepteurs et les artistes pensent leur rapport à la chose publique⁵⁰¹ ». Cela procède en partie de l'utopie où il est nécessairement question d'envisager « la chose publique » tout autant dans son idéologie que dans sa stature physique et architecturale en tant qu'espace d'accueil et d'échanges. La cité, peu importe sa taille et son échelle, porte en elle l'injonction de la mise en place d'une réflexion complexe autour de la chose publique en tant que processus de construction, en construction. Cette approche réflexive de la *polis*, l'urbanisme se doit de l'envisager de manière complète mais le prisme de l'utopie lui confère un aspect primordial car elle correspond à l'effectuation d'une pensée poétique. Envisager le meilleur des mondes, la cité idéale, relève d'un acte de création où les disciplines et acteurs différents s'entremêlent pour convenir d'un assemblage polymorphe et multidirectionnel. Cette vision créative, prolifique, multiple et ouverte est celle défendue par Patrick Bouchain et son équipe lors de la Biennale de Venise de 2006. En investissant le pavillon français sous la forme d'une métacité, sorte de ville-système à petite échelle, l'architecte offre une œuvre inclassable et hétérogène où règne en maître une réflexion commune et plastique sur « la chose publique ». Bouchain, associé au collectif d'architectes Exyzt, transforme le lieu en une sorte d'hôtel sur échafaudages muni de chambres, cuisine, salle de lecture, espace de travail ou encore un toit panoramique, un sauna, une piscine, un jardin botanique, ... Tout au long de l'exposition italienne cette cité éphémère aux aspects utopiques revendiqués accueille librement artistes, penseurs et visiteurs⁵⁰² au profit d'une œuvre, presque en chantier permanent, où la conception de la communauté est omniprésente. Dans ces instants privilégiés de « vivre ensemble », la communauté échange et travaille afin d'offrir une œuvre performative qui interroge tout autant l'architecture que l'art contemporain au sens large et décloisonné du terme. Durant les quelques mois de la Biennale, le pavillon s'agite et respire au rythme de cette architecture communautaire intitulé pour l'occasion « *Métavilla*⁵⁰³ », que l'on peut aussi lire « Mets ta vie là ». Bouchain souligne dès lors la qualité accueillante de son architecture qui se veut avant toute chose, comme en utopie, une cité collective d'accueils et

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁰² Participent ainsi à *Métavilla* bon nombre de personnalités telles que Liliana Motta, Michel Onfray, Daniel Buren, Coline Serreau et Renzo Piano.

⁵⁰³ Patrick Bouchain et le collectif Exyzt, *Métavilla*, 2006, performance, Biennale d'Art Contemporain de Venise, Italie.

d'échanges. Et ce qui retient aussi notre intérêt dans cette œuvre est le fait qu'en plus de caractériser la cité comme expérience de la collectivité, elle en désigne aussi l'aspect qui fonde une pratique de l'espace au quotidien.

En effet, si nous prenons aussi la ville comme support de notre avancée vers l'utopie, c'est justement car elle correspond à une pratique usuelle et quotidienne de l'espace, mais aussi du temps. En cela, ville et architecture s'interpellent car ces deux entités se conjuguent au présent d'un quotidien qui relève de l'expérience vécue et ressentie. C'est cette vision que nous fait partager Aldo Rossi :

J'entends l'architecture dans un sens positif, comme une création inséparable de la vie et de la société dans laquelle elle se manifeste. Elle est en grande partie événement collectif. Lorsqu'ils se construisirent des habitations, les premiers hommes créèrent un environnement plus favorable à la vie quotidienne ; ils inventèrent un milieu artificiel selon une intention esthétique. Ils fondèrent l'architecture en même temps que les premières traces de la ville⁵⁰⁴

Pour l'architecte italien, architecture et ville se correspondent sous le regard positif d'une conception du quotidien qui vise à s'améliorer peu à peu via l'esthétique mais aussi via une expérience concrète de terrain. Il ne s'agit pas de banaliser l'expérience de l'architecture de la ville mais plutôt de lui offrir l'apport d'un quotidien sans cesse renouvelé et renouvelable. Avec *Métavilla*, Bouchain et son équipe fondent la conception d'une architecture qui se vit et s'effectue au quotidien au profit d'une recherche perpétuelle et infinie qui marque justement l'aspect utopique de cette performance. Cette cité recomposée en dehors de tout contexte si ce n'est celui de l'art, offre une réflexion accrue et poétique de la communauté utopique organisée selon une ville ouverte et évolutive. Cette architecture plastique et performative nous offre « en somme une utopie conçue comme une cité qui ne saurait être fondée par nous, mais devrait se fonder elle-même au-dedans de nous, se construire pièce après pièce à travers notre capacité de l'imaginer, de la concevoir jusque dans ses moindres détails ; une cité qui pourrait nous habiter – et non habitée par nous⁵⁰⁵ ». Nous pourrions dire avec Calvino que cette cité utopique se construit par les artistes tout autant que pour les artistes.

⁵⁰⁴ Aldo Rossi cité par Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès in, *Indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 108.

⁵⁰⁵ Italo Calvino, *La machine littérature*, trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, éditions du Seuil, 1993, p. 185.

Il s'agit dans cette approche de la ville de souligner la réciprocité des concepts qui se déploient et se répondent. Et d'ajouter que cet échange d'imbrications et de correspondances fait même de la cité utopique un concept propre de l'utopie, une idéologie certes ouverte et renouvelable mais bel et bien une idéologie. Ainsi, au regard de nombreuses occurrences de cités idéales et harmonieuses, Stébé affirme que, « d'une façon générale, si la ville apporte beaucoup à l'utopie en termes de matérialité, l'utopie apporte beaucoup à la ville en terme d'idéalité, tel un processus circulaire et dialectique⁵⁰⁶ ». Dans cette dialectique qui semble reprendre celle fameuse du corps et de l'esprit, la ville en tant que support privilégié et expérimentable aussi devient l'interlocuteur naturel de l'utopie. Rappelons que l'utopie demeure un récit, un langage dont la ville ne demeure qu'une projection inédite et envisageable. Dans son caractère insaisissable et indicible, la ville devient une possibilité de l'utopie qui ne tend pas à être réalisée ou construite mais justement à exister en tant que projection. Projection est ici à entendre par le sens de « jeter en avant », il s'agit d'une conception idéologique qui se pense et se dit. C'est cela qu'indique aussi Platon dans un bref dialogue qui caractérise l'importance de l'utopie en tant que projet idéologique :

« Je comprends ; tu parles de la cité dont nous avons tracé le plan, et qui n'est fondée que dans nos discours, puisque, aussi bien, je ne sache pas qu'elle existe en aucun endroit de la terre. »

« Mais, répondis-je, il y en a peut-être un modèle dans le ciel pour celui qui veut le contempler, et d'après lui régler le gouvernement de son âme. Au reste, il n'importe nullement que cette cité existe ou doive exister un jour : c'est aux lois de celle-là seule, et de nulle autre, que le sage conformera sa conduite. »⁵⁰⁷

Dans le projet de la ville idéale se trame donc l'idéologie même de l'utopie qui se met en branle pour un acte à la fois réflexif et poïétique. C'est enfin en cela que la cité cristallise ici notre pensée : à l'instar de l'œuvre d'art, la cité se pense et s'effectue en rythme et en harmonie. Et c'est cette conception qui lui permet de se construire et de persister par-delà et au-delà du réel. Ainsi pour Salignon, « la ville est un poème au sens où le *poïén* est la forme concrète d'une réalisation infinie en devenir. Cette forme n'est ni thématique ni quantifiable, elle est rythme et n'admet d'autre mesure que

⁵⁰⁶ Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, op. cit., p. 37.

⁵⁰⁷ Platon, *La République*, op. cit., p. 356.

l'existence du rapport qui est l'ouvert et la disposition à articuler les moments possibles qui prolongent la ville et l'accomplissent sans cesse⁵⁰⁸ ».

Renforcés par ces éclaircissements au sujet de la ville en tant que support privilégié de l'architecture utopique, nous tenterons par la suite de poursuivre notre propos selon quelques exemples et cas qui viendront étayer notre conception et renforcer nos intuitions. De fait, nous nous pencherons dans un premier temps sur la vision si chère de Thomas More qui, dans un contexte historique bien particulier et prolifique, offre à l'utopie ses lettres de noblesse mais aussi la possibilité d'une approche utopique de la ville sans précédent. Il s'agira alors d'envisager la cité idéale comme un projet complexe où s'entremêlent architecture et arts contemporains. Pour poursuivre, nous irons dans un deuxième moment interroger les projets utopiques plus avancés et aboutis afin d'en percevoir les limites et les apories. Tout autant de figures qui, loin d'être des échecs stériles, nous apportent d'importantes ouvertures au sujet de l'utopie. Ouvertures et possibilités nouvelles qui, au regard de l'architecture viendront questionner et évaluer notre rapport à la cité contemporaine vue par le prisme des arts plastiques.

⁵⁰⁸ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, op. cit., p. 103.

1-1 La Cité idéale ou un projet de collectivité humaniste ambitieux de la Renaissance qui résonne au contemporain

*« Les grandes époques sont celles
où nous trouvons le courage
de rebaptiser notre mal pour l'appeler
ce que nous avons de meilleur »
Nietzsche⁵⁰⁹*

Si nous avons précisé en introduction générale notre choix d'effectuer un travail interdisciplinaire parfois anachronique, il faut ici affirmer la nécessité de contextualiser le projet utopique au sein d'une époque spécifique tant cette dernière nous éclaire face au sujet qui nous préoccupe. En effet, si nous ambitionnons ici de mieux saisir tant l'utopie dans sa globalité que la théorisation de la cité idéale chez More, il s'agira tout au long de ce travail d'en dessiner les contours à la fois historiques, sociaux et politiques. Cette approche de contextualisation nous apparaît essentielle au regard des écrits de More car elle conditionne tout autant la possibilité de création du texte que celle d'un concept que nous pourrions qualifier étymologiquement d'« inédit », c'est-à-dire dont le nom, l'appellation, n'existe pas encore. Dans l'utopie créée par More se trame en soubassement l'émergence d'un Humanisme florissant que nous retrouverons nécessairement dans la littérature de Rabelais. Renforcée par ces deux auteurs majeurs, notre vision de la Renaissance nous permettra de questionner plus amplement les liens qu'entretiennent architecture, ville et collectivité. Collectivité que nous entendrons comme puissance optimiste et positive, telle que la conçoit Nietzsche lorsqu'il en tisse le lien avec la possibilité de vérité même. Ainsi, nous dit le philosophe, « un tout seul a toujours tort ; mais à deux commence la vérité. – Un seul ne peut se démontrer : mais deux, on ne peut déjà plus les réfuter⁵¹⁰ ». Cette vérité du groupe, d'une collectivité positive, nous tenterons par la suite de l'entendre au regard de l'architecture de la cité idéale pour en saisir les enjeux tant sociétaux, qu'historiques et bien évidemment artistiques. En effet, si l'art devient le médium de projection de l'utopie collective, nous pouvons, une fois de plus, souligner que le rapport de réciprocité est exact. Quand l'art souligne sa puissance à imaginer et créer du collectif, il faut, comme le détaille Morris, préciser que la communauté possède une influence

⁵⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 126.

⁵¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 221.

majeure sur le geste artistique : « L'art populaire, l'art qui résulte de la coopération de nombreux esprits, de tempéraments et de talents divers, où chacun subordonne son activité à celle de la communauté, sans perdre son individualité, cet art est inestimable et sa perte irréparable⁵¹¹ ». Dans la cité utopique, nous pourrions parler tout autant d'un « art de faire », qu'un « art de vivre (ensemble) » mais aussi un « art de dire » : de se dire, de se décrire. Et c'est justement la cité utopique pensée et architecturée qui accueille et favorise les échanges et connexions entre ces domaines qui interagissent. Ainsi, la cité idéale utopique s'inscrit dans un processus antique qui perdure et consiste à penser que, « dans une société, l'habitat détermine l'organisation sociale et le comportement des citoyens⁵¹² ». C'est avec cette conception que nous interpréterons les apports de More et Rabelais qui nous permettront de questionner notre propre rapport artistique et architectural face à la cité idéale conjuguée au contemporain.

1-1-1 La cité utopique de Thomas More, l'origine d'une ville communautaire, égalitaire et organisée sous couvert d'Humanisme

Bien que la vision urbaine de More soit assez maigre en descriptions architecturales et esthétiques, nous prendrons *l'Utopie* comme ouvrage de référence afin de saisir la conception de la cité utopique au regard d'un contexte foisonnant et révélateur. Ce qui nous intéresse ici chez More est le fait que dans l'édification d'une cité idéale, dans sa conception et son aménagement, c'est avant toute chose la trame d'un projet, d'un plan qui se déploie et fait sens. Il faut entendre la planification de la cité idéale comme la mise en place de nouveaux espaces mais aussi d'un récit qui pense et inquiète l'Histoire. A travers le plan de la cité idéale, nous rappelons ce que nous présentions plus haut à propos de la cartographie qui se veut tout autant agencement et conception d'espaces que la réalisation d'un projet de pensée, de réflexion. Très investi dans cette conception qui entremêle plan et récit, nous lisons

⁵¹¹ William Morris cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme, utopies et réalités*, op. cit., p. 171.

⁵¹² Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, op. cit., p. 36.

Marin pour qui, « villes imaginaires, cités idéales, utopies sont, d'emblée, dans leur discours, des *plans* possibles dans lesquels l'espace joue pour produire un texte. Voilà pourquoi aussi les plans des cités réelles sont, d'emblée, dans leurs figures, des *discours* possibles par lesquels se construit un texte pour produire un espace : texte, espace qui sont, dans l'un et dans l'autre cas, le lieu où s'amorce le difficile déchiffrement de l'histoire⁵¹³ ». Le texte et le plan d'espace, en tant que projets, sont deux notions qui nous parviennent en guise de traces palpables et concrètes d'une histoire mais aussi d'un contexte à la fois global et sociétal. En ce sens, le plan et le texte nous permettent d'élever le propos purement urbanistique afin d'entendre la puissance de la cité à résider non pas à l'intérieur d'une enceinte bâtie et fortifiée mais plutôt au sein d'un groupe organisé selon une planification commune et institutionnelle. Le plan de la cité, son récit, nous montre tout autant son organisation spatiale que sa réalisation politique et communautaire. L'architecture qui agence l'espace est aussi là pour donner à voir un système d'organisation éthique et institutionnalisé. Ainsi, dans un questionnement sur la notion d'habiter, Salignon présente la vision aristotélicienne selon laquelle la cité n'est pas initialement construite comme un rempart aux barbares ou encore pour combler des besoins économiques et politiques mais bel et bien pour créer un lien institutionnel : « la Cité est la façon dont l'homme trouve à poser son rapport à la loi, à ce qui fait son essence, et c'est pour cela que l'institution est à la base du monde d'être et d'habiter ensemble, parce que l'homme est un être de langage⁵¹⁴ ». Il ajoute ici la conception d'une ville qui, en érigeant son architecture et son urbanisme selon un projet, devient un langage qui traduit la pensée de l'homme. L'architecture fait acte de langage dans le fait qu'elle résulte d'un projet, d'une pensée humaine visant à articuler dire et faire. L'architecture se pense tout autant qu'elle montre, se montre, et parle. La ville en tant qu'architecture d'espaces nous permet de mettre en tension les liens qu'entretiennent société et urbanisation. Nous nous plaçons ainsi à la jointure où, « la cohésion de l'édifice reflète celle d'un groupe social déterminé et joue le rôle d'opérateur de sociabilité. L'acte esthétique ne permet d'éprouver la force structurante d'un lien social déterminé : l'architecture s'explique par la société et, inversement, la société par son architecture⁵¹⁵ ». Avec cette mise en

⁵¹³ Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, op. cit., p. 261.

⁵¹⁴ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter*, op. cit., p. 37.

⁵¹⁵ Baldine Saint Girons, *L'acte esthétique: cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 159.

miroir proposée par Saint Girons, qui invite à la réciprocité, nous sommes à-même de nous questionner sur l'éclairage que peut nous apporter L'*Utopie* de More au regard de ses contemporains. Et inversement, nous devons aussi nous questionner sur l'influence et l'impact d'une époque riche et complexe sur la conception d'un projet utopique ambitieux et créatif.

L'Utopie de Thomas More, la vision inédite d'une époque

Nous avons déjà évoqué longuement la figure de la frontière et de la limite en tant qu'espace complexe et paradoxal mais nous voudrions ici, au regard de la cité, ajouter un rappel d'Augustin Berque qui nous apparaît primordial au regard d'une conception de la ville utopique en tant que révélateur d'une époque :

Pendant des millénaires, la limite essentielle avait été celle entre monde rural et monde sylvain : cette lisière, par exemple, où Pygmées (le monde sylvain) et Bantous (le monde rural) troquaient leurs produits respectifs, et que de part et d'autre on ne franchissait pas. Puis une autre limite est apparue : ce sillon, par exemple, que trace Romulus à la fondation de Rome, et si sacré qu'il tuera son frère pour l'avoir franchi. Tracer le sillon qui enceindrait une ville se disait *urbare* (ou *urvare*), c'est-à-dire tenir le manche rond (*urbum*, *urvum*) de l'araire. C'est de cette image agricole qu'est né le monde urbain (même racine) ; forcément, puisque jusqu'alors, le monde était rural.

Avec ce sillon, de quoi s'agit-il ? Symboliquement, de faire exister la ville. La faire exister, c'est-à-dire la faire « se tenir » (*sistere*) « hors de » (*ex*) son milieu originel, qui est la campagne – cette campagne que les Grecs appellent *chôra* [...]. Cette genèse de l'être, genèse du monde, c'est désormais la ville qui va l'accaparer⁵¹⁶

En nous présentant cette conception de la ville qui existe dans un rapport d'exclusion du rural, Berque nous permet de pénétrer dans une première conception de l'urbanisme de More. A la Renaissance va émerger une multitude de cités idéales, sous couvert de riches et tolérants mécènes, ces villes s'affirment en capitales de la culture et du bon goût et offrent des perspectives larges et aérées. L'urbanisme s'évertue alors dans une mise en relation de l'urbain et de la campagne avec ces champs et ses forêts. Là où le rapport a toujours été assez ambigu et complexe,

⁵¹⁶ Augustin Berque in, Michel Eltchaninoff, *La ville rêvée des philosophes*, Paris, éditions Philosophie magazine, 2019, p. 26-27.

héritier d'une longue histoire hétérogène, More tente de mettre en place une harmonisation entre rural et urbain. Ainsi il résout cette aporie en offrant une vision qui articule ces deux éléments de manière organisée et harmonieuse :

Les champs sont si bien répartis entre les cités que chacune a au moins douze milles de terrain à cultiver tout autour d'elle et parfois davantage, si la distance est plus grande entre elle et la voisine. Aucune ne cherche à étendre son territoire, car les habitants s'en considèrent comme les fermiers plutôt que comme les propriétaires.

Ils ont à la campagne, au milieu des champs, des demeures bien situées en des lieux choisis, équipées de tous les instruments aratoires. Les citadins y viennent habiter à tour de rôle⁵¹⁷

La conception de More n'est pas uniquement celle d'une architecture qui construit et bâtit mais plutôt celle d'une architecture qui agence les espaces, qui les façonne et les articule de manière harmonieuse. La corrélation entre ville et campagne relève d'un projet plus vaste, celui d'une organisation globale qui fait cohabiter les apports naturels de la ruralité aux nécessités organisationnelles de la ville. More envisage un système de rotation sociétale où chacun, à tour de rôle, évolue dans un milieu différent au cours de sa vie. Cette rotation est un projet assez récurrent en utopie. Ainsi, l'architecture des habitations et des lieux de travail n'est pas figée mais conçue comme un système mobile et évolutif. Les Utopiens se meuvent au fil des espaces en fonction de temporalités établies et précises. Les Utopiens s'approprient l'espace non pas de manière individuelle et privée mais selon leurs besoins et leur mode de vie. Ainsi, ils ne sont pas propriétaires passifs mais usagers actifs. L'architecture ne s'accapare pas mais se partage, s'habite, au gré de moments de vie. Cette vision est révélatrice de la pensée de More car elle répond aussi au projet majeur de ce dernier qui incite à une vie en collectivité. More présente l'architecture comme un espace d'accueil, d'échanges et de partages collaboratifs. Il alterne ainsi le privé et le public, l'intime et l'extime selon une architecture en rythme. L'agriculture devient le motif révélateur d'une communauté qui se répartit harmonieusement entre ville et campagne. Il s'agit d'un projet à la fois sociétal et politique basé dès l'origine des apprentissages communautaires : « une seule industrie leur est commune à tous, hommes et femmes, c'est l'agriculture, que personne ne peut ignorer. Tous l'apprennent dès l'enfance, par

⁵¹⁷ Thomas More, *L'Utopie*, *op.cit.*, p. 139.

un enseignement donné à l'école et par la pratique, dans les champs voisins de la ville où les écoliers sont conduits en manière de récréation⁵¹⁸ ». Dans cette vision pédagogique et formatrice, More alterne en miroir la théorie scolaire qui s'effectue en ville et l'apprentissage agricole qui se déroule à la campagne. La pratique de l'agriculture est le lien, le point nodal qui résout le problème archaïque de l'articulation entre rural et urbain. Cette conception première de la ville idéale est très révélatrice de la vision humaniste de More et va par ailleurs faire florès au fil des siècles qui vont suivre. Nous verrons plus tard combien la mise en tension de la ville et de la campagne est effective dans les conceptions artistiques et architecturales jusqu'au XXI^e siècle.

Un autre apport caractéristique de la vision humaniste de More est noté dans un retour certain aux sources de l'Antiquité. Cette redécouverte des textes fondateurs qui caractérise l'Humanisme de la Renaissance est prégnante dans les cités utopiques de More. Nous découvrons ainsi des Utopiens qui, « lorsqu'ils eurent entendu parler des lettres et de la science des Grecs (...) mirent un zèle admirable à s'efforcer de les approfondir, aidés de nos explications⁵¹⁹ ». Si l'utopie, nous l'avons dit, marque une critique et un glissement par rapport au réel, il faut ici ajouter que More fait siennes les notions contemporaines qu'il juge positives et bénéfiques. Ainsi, il souligne l'importance, sur son île d'Utopie, de se référer aux textes anciens – notamment des Grecs - afin de concevoir la meilleure forme de gouvernement mais aussi dans le but d'ériger la culture comme une notion fondamentale. Dans l'étude et la fréquentation des textes anciens, More propose à l'utopie de connaître le passé pour mieux envisager le présent. S'il critique la société et ses dérives, il s'inscrit tout de même dans une acceptation et une valorisation des aspects positifs qui permettront à sa société utopique de s'élever encore. Dans ce sens, il marque l'importance grandissante de l'essor du livre conditionné par l'invention récente de l'imprimerie. Notons que cette découverte va autant conditionner sa subjectivité d'écrivain que sa vision d'homme politique cultivé et utopiste. Critique acerbe de son époque, More est en effet aussi capable d'en louer les inventions culturelles et humanistes. Ainsi, il présente peuple cultivé et lettré et donc à-même d'inventer, d'innover, tout comme le sont les esprits les plus éclairés de son époque : « aiguisé par les lettres, l'esprit des

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 186.

Utopiens est éminemment propre à inventer les procédés capables d'améliorer les conditions de la vie. Ils nous doivent deux arts, l'imprimerie et la fabrication du papier ; ils y ont à vrai dire largement collaboré⁵²⁰ ». Quand More loue la capacité inventive des Utopiens, c'est aussi en filigrane à sa propre capacité à la réflexion inventive de l'utopie qu'il fait référence. L'époque contemporaine de More, au niveau culturel et scientifique, est une sorte de terrain fertile qui intervient comme un catalyseur des synergies intellectuelles. Ce n'est pas un hasard si les humanistes tels qu'Érasme ou Guillaume de Budé accueillent l'ouvrage de More avec un grand intérêt tant ce dernier fait preuve d'érudition mais aussi d'une influence flagrante qui articule Platon et Saint Augustin. En effet, More s'affirme en lecteur de Platon quand il souligne la nécessité de « philosophes-rois » ou plutôt de « rois-philosophes ».

Cette vision élitiste des hommes, en tant que personnages dignes et aptes au pouvoir, nous pouvons l'associer à une vision caractéristique de la ville. En réponse aux architectures moyenâgeuses, des artistes tels que Filarete, de Vinci, Alberti ou encore Martini conceptualisent des cités idéales, « des "modèles" de ville, des *villes-modèles*, débarrassées de toutes les imperfections des agglomérations médiévales et marquant la suprématie des valeurs "modernes" ⁵²¹ ». C'est selon ce motif de la ville idéale érigée en système que More pense la totalité de son architecture. Le narrateur décide ainsi, au regard de la géographie organisée de l'île, de ne décrire par le menu que la capitale qui est le modèle de toutes les autres villes qui lui sont quasiment identiques. Il décrit ainsi Amaurote qui distribue, gère et répartit les ressources :

Aucune ne le mérite mieux, puisque les autres lui ont accordé d'être le siège du Sénat. Il n'en est aucune du reste que je connaisse mieux, car j'y ai passé cinq années entières.

Amaurote se déroule en pente douce sur le versant d'une colline. Elle est à peu près carrée. La largeur prise un peu au-dessous du sommet jusqu'au fleuve Anydre est de deux milles⁵²²

Dans la vision primordiale qu'il donne de la capitale, il justifie son choix par le fait que cette dernière est le siège politique des décisions et de l'organisation commune. La capitale n'est ainsi pas louée pour ses dimensions ou son architecture exceptionnelle

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁵²¹ Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, op. cit., p. 72.

⁵²² Thomas More, *L'Utopie*, op. cit., p. 142.

mais par le simple fait qu'elle est le lieu de projection de l'organisation utopique. Elle focalise en son lieu le récit mais aussi le plan de l'utopie même. La cité-modèle agit dans le texte comme une métaphore architecturale et organisationnelle de l'utopie dans sa globalité. Elle focalise tout autant le pouvoir institutionnel que les conditions de sa mise en place et de son émergence. La capitale idéale de More focalise en son sein les préoccupations utopiques de toutes formes. C'est une ville qui interroge la contemporanéité de More mais aussi affirme de manière plus ou moins implicite son empreinte au réel. More projette dans sa capitale utopique tout autant sa propre personnalité que les questionnements caractéristiques de son époque, « More est marqué par son statut d'homme de loi, de Londonien, et d'humaniste proche de la cour d'Henri VIII ; mais il l'est aussi par les ambiguïtés inhérentes à cette période, qui marque la transition entre l'ordre médiéval et l'émergence de la monarchie absolue. Ce sont donc ces limitations ou déterminations absolues qui lui permirent d'imaginer ou de fantasmer l'Utopie⁵²³ ». Cette figure d'un homme utopiste en prise avec son époque est assez courante⁵²⁴ et nous apprend énormément sur la mise en place d'un dispositif utopique contextualisé. Il est à ce propos extrêmement éclairant de préciser que le projet de capitale utopique décrite par More intervient dans un écho avec la ville de Londres qui est le lieu de vie principal de More mais aussi le centre de ses critiques et observations urbanistiques. Ainsi nous pouvons mettre en parallèle les cinquante-quatre cités de l'île d'Utopie et les cinquante-quatre arrondissements de Londres à son époque afin de préciser l'empreinte initiale du réel dans le glissement utopique de More. Les similitudes des deux propos sont là aussi pour nous rappeler le point de départ qui fonde la critique et par la suite le monde utopique institué par More. Il en va de même au regard de la terminologie des noms propres cités en Utopie. Cette capitale nommée Amaurote (du grec *amuroton* : « qui rend obscur ») n'est pas sans rappeler la réputation de Londres souvent qualifiée comme la ville brouillard. Assez paradoxalement, c'est le brouillard londonien que semble dissiper More en érigeant une ville au sein de laquelle justement tout semble à la fois très clair et organisé. Enfin, toujours sous forme de chiasme, More nomme le fleuve principal Anydre qui rappelle certes la Tamise mais vient aussi questionner un fonctionnement urbain à l'opposé de la capitale anglaise. Avec ces jeux de mots en forme d'oxymores et de négations, More

⁵²³ Fredric Jameson, *Archéologies du futur. 1, Le désir nommé utopie*, trad. N. Vieillescazes et F. Ollier, Paris, éditions Max Milo, 2007, p. 295.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 295-296.

assoit son propos par antagonismes, il ne s'agit pas de réfuter le réel mais de s'en détacher. Le nom, l'appellation ne vient pas chez More dire le contraire radical mais la possibilité d'un détachement critique vers une conception inédite d'un ailleurs possible.

La cité idéale de More ou la mise en place d'un système utopique figé

More place cette capitale au centre parfait de l'île tel son nombril tout comme l'Humanisme place l'Homme au centre de toutes ses préoccupations. Il présente ainsi un plan global initié par Utopus (sorte de vision utopique de l'homme parfait et idéal proche de la vision platonicienne du roi-philosophe) qui va laisser aux Utopiens le soin de peaufiner et ornementer cette organisation dans les détails. Des annales vieilles de 1760 années décrivent ainsi les progrès et l'essor des habitations, au départ des cabanes de fortune qui devinrent des maisons solides élevées sur trois étages. L'architecture tout autant que son histoire marque le récit utopique dès son origine, son fondement initial presque archaïque. Dans l'utopie de More, tout est envisagé par anticipation, nulle place (ou alors minime) au hasard et à l'improvisation. Comme son texte, tout est écrit à l'avance. De manière très rigoureuse et précise, More inscrit au sein de son récit le cahier des charges originel qui permet d'établir l'architecture comme un système incontournable et immobile. Nous assistons ainsi à la mise en place d'une île peuplée de cités identiques et calibrées, « l'île a cinquante-quatre villes grandes et belles, identiques par la langue, les mœurs, les institutions et les lois. Elles sont toutes bâties sur le même plan et ont le même aspect, dans la mesure où le site le permet. La distance de l'une à l'autre est au minimum de vingt-quatre milles ; elle n'est jamais si grande qu'elle ne puisse être franchie en une journée de marche⁵²⁵ ». Les cités de More laissent ainsi présager une architecture travaillée par le prisme de standards, conceptualisation que nous questionnerons plus loin notamment avec la vision de Le Corbusier. Si nous parlions auparavant d'un aspect imprévisible de l'utopie sur le plan philosophique et théorique, cet apport de More vient totalement balayer cela tant la forme et l'aspect de l'utopie sont chez lui figés et anticipés. C'est ainsi que se trame un certain écart entre le projet philosophique de l'utopie et son effectuation littéraire qui ambitionne au-delà d'en poser les bases, de détailler avec

⁵²⁵ More, *L'Utopie*, op. cit., p. 139.

précision et presque exhaustivement le fonctionnement. Là où l'idéologie de l'utopie nous apparaît comme un projet en perpétuel mouvement et construction, la réalité littéraire de More nous oblige à concéder à la littérature un aspect beaucoup moins libre et bien plus figé et immobile. La concession du hasard ou de l'imprévu est, de son propre aveu, quasiment absente chez More, « depuis que la Constitution a été acceptée définitivement, il arrive rarement que l'on choisisse un nouvel emplacement pour y bâtir. On répare sur-le-champ les édifices qui se dégradent ; on prévient même les dégradations imminentes, de telle sorte qu'avec un minimum de travail les constructions subsistent très longtemps et que les entrepreneurs manquent quelquefois d'ouvrage⁵²⁶ ». More pousse la cité utopique à son paroxysme en adjoignant un certain zèle dans la construction architecturale et organisationnelle. Par ce geste, il crée une sorte d'enclave, l'espace s'affirme dans une fermeture presque stérile qui nous éloigne de notre conception éthique et philosophique de l'utopie. Nous touchons là aux limites de la vision utopique chez More qui, peut-être par soucis d'exhaustivité ou de cohérence concrète, enferme sa cité dans un système clos et imperméable. Pour ce faire, il emprunte à l'architecture moyenâgeuse une certaine vision de la limite qui encercle et enferme, ainsi, « un rempart haut et large ferme l'enceinte, coupé de tourelles et boulevards ; un fossé sec mais profond et large, rendu impraticable par une ceinture de buissons épineux, entoure l'ouvrage de trois côtés ; le fleuve occupe le quatrième⁵²⁷ ». Il s'agit d'un clin d'œil paradoxal du moyen-âge quand on sait que les Utopiens vivent en paix et en harmonie sur leurs territoires. Ayant atteint les frontières de sa propre conception utopique, désireux de parachever une ville idéale, More encercle sa cité afin de la limiter et de l'aboutir. S'il est clair que nous remettons en cause cet aboutissement chez More, son récit n'en demeure pas moins primordial et persiste à interroger, aujourd'hui, la place de la frontière en tant que barrière et rempart dans une société où cette question est omniprésente. Loin de solutionner ce débat complexe et actuel, l'utopie nous permet pour autant d'en envisager les écueils et les paradoxes qui sont encore et toujours éclairants dans la société actuelle. Ainsi, dans notre façon d'envisager l'urbanisme au XXIe siècle, il faut préciser que la conception historique et philosophique de l'utopie a toute sa place en

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 153.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 143.

tant que questionnement primaire mais aussi en tant que pistes possibles de réflexions et de débats.

La cité utopique ou un espace de production et de consommation modéré et raisonné

Si, nous venons de le dire, l'utopie questionne au présent l'architecture des villes tout particulièrement sur le point litigieux des frontières et des limites, son apport est tout aussi important dans les conceptions politiques et sociétales. Quand More anticipe et prévoit l'architecture des espaces, il en entrevoit aussi le système d'organisation et l'éthique qui prônent une certaine modération en ce qui concerne la production et la consommation. En *Utopie* règne une économie minimale des moyens et du travail. Les habitants de l'île travaillent six heures par jour et produisent uniquement en fonction de leurs besoins et du nécessaire. Cette conception (qui elle aussi portera ses fruits au fil des siècles jusqu'à nos jours) nous intéresse ici non pas pour établir un constat ou une évaluation politique mais, parce qu'elle questionne tout autant l'architecture que l'art contemporain. Chez More, l'architecture dans ses rares occurrences ne se présente pas comme un art travaillé par l'artiste, l'artisan ou l'ornement, mais elle relève d'une économie de moyens qui résulte d'un certain utilitarisme. En effet, le seul bâtiment qui semble sortir de cette conception utilitariste est le sanctuaire érigé dans chaque ville et qui est qualifié d'« admirable » par le narrateur. Cette économie de moyens dans une société idéale interroge bien évidemment les architectures contemporaines qui s'inscrivent souvent dans une dimension urbaine où règnent parfois en maître l'opulence, l'extravagance et la débauche de moyens. Certaines capitales ou grandes villes actuelles tendent à s'étendre de plus en plus tant sur plan de la verticalité que celui de l'horizontalité. En atteste la construction de tours qui se veulent de plus en plus hautes, élévations qui peuvent amener à faire clairement penser à un concours de prouesses architectoniques, physiques et financières. Là où l'utopie de More envisage une ville sobre et discrète, les XXe et XXIe siècles s'affirment dans une certaine démesure des moyens engagés, une sorte d'*hubris* qui nous semble critiquable sur de nombreux points. A ce questionnement de la ville immense et démesurée, nous adjoignons une interrogation plus globale sur la société de consommation qui nous apparaît bien opposée à l'élan créatif et créateur de More. La ville en tant que métaphore de notre

consommation apparaît dans ses traits et dans son architecture comme un révélateur sociétal, esthétique et éthique. C'est cela de la ville que nous apprend à voir l'utopie, c'est-à-dire le fait qu'en cristallisant les préoccupations contemporaines diverses et multiples, elle est un témoignage de son époque et de ses maux. Ainsi, il est tout à fait naturel que la ville devienne le sujet principal et le médium qu'utilisent les artistes pour à la fois donner une vision de leur époque contemporaine mais aussi et surtout offrir un regard critique, satirique et interrogateur. C'est le cas notamment de l'écrivain Jacques Roubaud qui, sous la forme d'une promenade poétique à Paris, décrit la ville par le prisme d'omniprésentes enseignes commerciales :

L'autobus 20 s'arrête à Filles-du-Calvaire
LA CREPERIE MORGANE jouxte LULU BERLU.
(ouvert 12 à 21 ; à 15 heures Dimanche)
La rue Oberkampf tend au boulevard Voltaire.

Je concède un regard à l'HOTEL ATLANTIDE
Assis sur un banc boulevard Richard-Lenoir
LINGERIE FABIOLA, A LA VILLE D'UDINE
(Pizzas), A VIV DISCOUNT KADO (*Vaisselles, Jouets*).

Rues Jacquard, de Nemours, Rue de Popincourt (Neuve-)
LUX PRESSING, PAMELA PARFUMS, ma route croise
L'avenue Parmentier, puis le BAR DU TONNERRE.

Plus haut de quelques pas un vieux CAFE CHARBON
Fermement rénové en style nostalgique
Ne contredira pas le subséquent MACDO⁵²⁸.

Dans ce sonnet, Roubaud, avec la fantaisie chère à l'OuLiPo, présente une cité où l'Histoire se retrouve confrontée avec un présent perpétuel dans lequel la société de consommation a grappillé l'espace public. Là où nous remontons aux sources archaïques de la cité afin d'affirmer qu'elle n'appartient par essence à personne, le regard contemporain semble affirmer une inversion de la tendance. Inversion dans l'espace urbain qui semble affirmer une privatisation croissante et puissante de l'espace. Roubaud nous donne à voir une cité bien éloignée des propositions de More. Quand ce dernier propose de s'approprier la ville par l'expérience collective de

⁵²⁸ Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains: cent cinquante poèmes : 1991-1998*, Paris, Gallimard, 1999, p. 182.

l'espace, la cité actuelle semble plutôt s'appropriier individuellement et inéquitement l'espace par l'argent et la consommation. L'utopie nous permet une fois de plus de poser un regard critique sur notre propre contemporanéité, il ne s'agit pas de donner une réponse tranchée et politisée mais de poser les contours d'un débat, d'un questionnement nécessaire. C'est ainsi aussi que s'affirme l'artiste qui, fort d'un subjectivisme incontournable, donne à voir une vision de son temps qui intervient tel un questionnement à la fois esthétique et éthique.

En ce sens, nous pouvons parler de l'exposition « *Dreamlands* » réalisée au Centre Pompidou en 2010 qui se donnait pour ambition de montrer une vision de la ville influencée par les foires internationales, les parcs d'attractions et, en filigrane, les dérives de la société de consommation. De cette exposition extrêmement prolifique et pertinente au regard du questionnement utopique, nous garderons comme approche unique une œuvre de Kader Attia tout en précisant que l'ensemble des œuvres et documents présentés est d'un intérêt considérable⁵²⁹. L'œuvre qui nous interpelle donc dans cette exposition est celle réalisée par Kader Attia artiste franco-algérien qui offre au spectateur une vision polysémique de la ville qui interroge tout autant l'architecture que nos modes de consommations. Avec *Untitled (Skyline)*⁵³⁰, l'artiste expose un ensemble de dix-neuf réfrigérateurs recouverts de peinture noire et de tesselles de miroirs. Cette œuvre à la fois sombre et lumineuse donne à cet assortiment de réfrigérateurs une allure de ville moderne et laisse apparaître la silhouette d'une *skyline* caractéristique des grandes cités urbaines. Avec cette installation énigmatique et perplexe, Attia donne à voir une cité actuelle où l'architecture est remplacée par des bâtiments symboles de la société de consommation. Le réfrigérateur, élément incontournable du quotidien nous ramène aux conditions d'achats et d'amasements de denrées diverses et variées. Il devient à la fois le médium contemporain de la ville mais aussi le motif répété de son architecture. Ce que nous montre Attia est une ville croissante et mystérieuse où la consommation de masse a remplacé les principes institutionnels et artistiques.

⁵²⁹Cf. à ce propos le catalogue intitulé *Dreamlands: des parcs d'attractions aux cités du futur*, sous la direction de Q. Bajac et D. Ottinger, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2010.

⁵³⁰ Kader Attia, *Untitled (Skyline)*, 2007, installation, réfrigérateurs, peinture noire, tesselles de miroir, dimensions variables, collection MACVAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine.

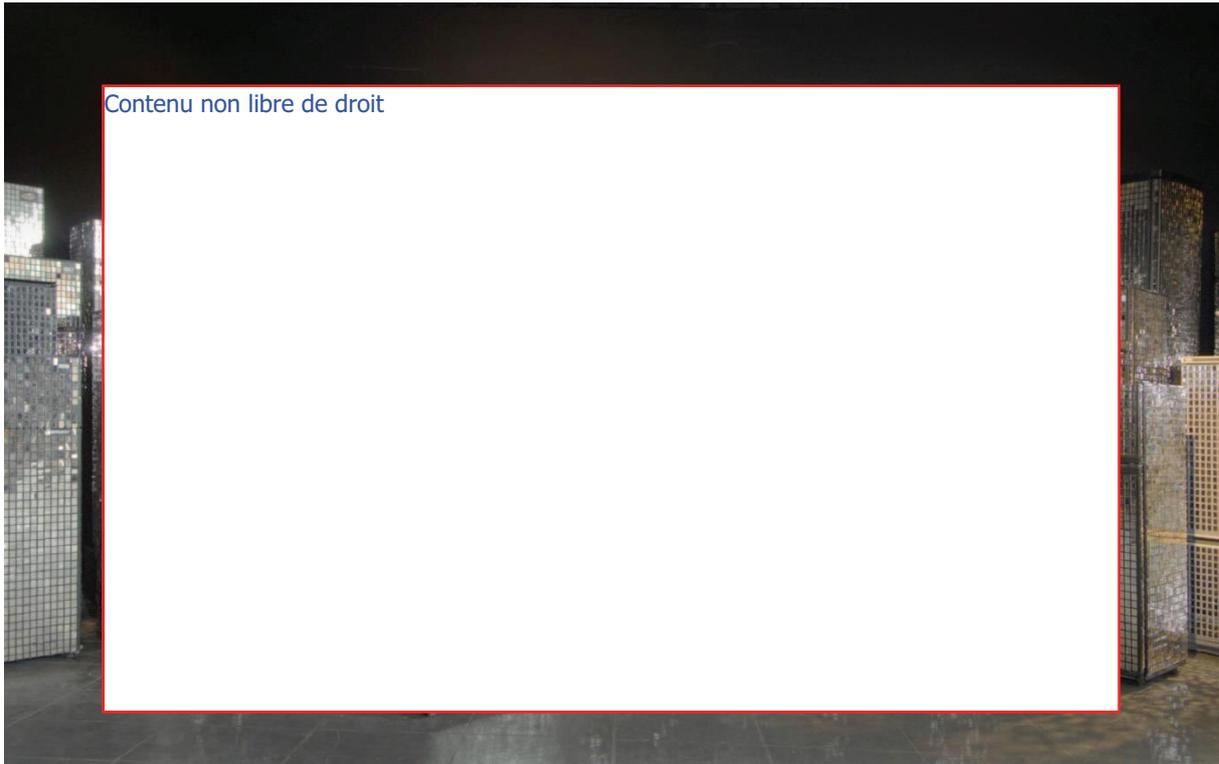


Figure 34 - Kader Attia, Untitled (Skyline), 2007.

Comme chez More, il donne à voir une ville à toutes les autres identiques, mais différemment de l'humaniste, sa cité a perdu la culture de la simplicité au profit d'une architecture de consommation clinquante et démesurée⁵³¹. En recouvrant ses frigos de tesselles de miroir, Attia souligne l'importance dans nos villes actuelles de tout ce qui brille, et cette mise en place n'est pas sans évoquer pour nous les critiques des utopistes face à l'argent ou aux pierres précieuses. Là où More excluait de la cité les valeurs de l'or et des joailleries, Attia nous montre combien cette conception est perdue dans les villes actuelles où règne en maître une architecture rutilante et clinquante qui relève d'une surconsommation. Dans cette débauche visuelle de moyens, l'artiste insiste sur un questionnement visant la consommation des villes mais aussi sur leurs manières de construire toujours plus haut, toujours plus onéreuse. Là où More propose une journée de travail limitée à six heures afin de laisser du temps à l'étude et aux jeux savants et pédagogiques, Attia insiste sur la société actuelle dans laquelle le travail accru permet d'amasser les richesses et les biens privés. Quand les Utopiens d'Amaurote vivent la ville comme une expérience communautaire de l'espace, Attia démontre cinq siècles plus tard l'évolution de la mentalité dominante qui s'accapare l'espace et le privatise. En soulignant ce clivage totalement anachronique, nous tentons non pas de comparer ce qui n'est pas comparable, mais nous voulons plutôt souligner l'importance de l'utopie architecturale à une époque où ces préoccupations semblent pour la *doxa* totalement désuètes et surannées. L'utopie en tant que questionnement actif et engagé autour des valeurs sociétales et politiques nous permet encore d'inquiéter notre rapport à la ville ; un rapport tant sensoriel qu'esthétique et éthique. Renforcé par une connaissance et une culture liées à l'utopie, Kader Attia s'inscrit pleinement dans la figure d'un artiste contemporain au sens où ce dernier questionne la ville comme architecture du bâti et du vivre ensemble. C'est justement sur cet aspect collectif que nous allons à présent diriger nos regards toujours à propos de la vision de More.

⁵³¹ A ce propos, nous présentons brièvement ici en parallèle le travail de l'artiste Mounir Fatmi qui réalise une sorte de Manhattan miniature où les immeubles ont été remplacés par des enceintes qui diffusent des bruits intempestifs de ville. Il questionne lui aussi avec *Save Manhattan 03** la ville hyperactive et hyper-bruyante qui est caractéristique des cités actuelles et tellement éloignée des utopies de la Renaissance.

* Mounir Fatmi, *Save Manhattan 03*, 2007, architecture sonore, enceintes, bande sonore, lumière et ombres portées, 500 x 250 x 100 cm, 52ème Biennale de Venise, Collection Hessel Foundation.

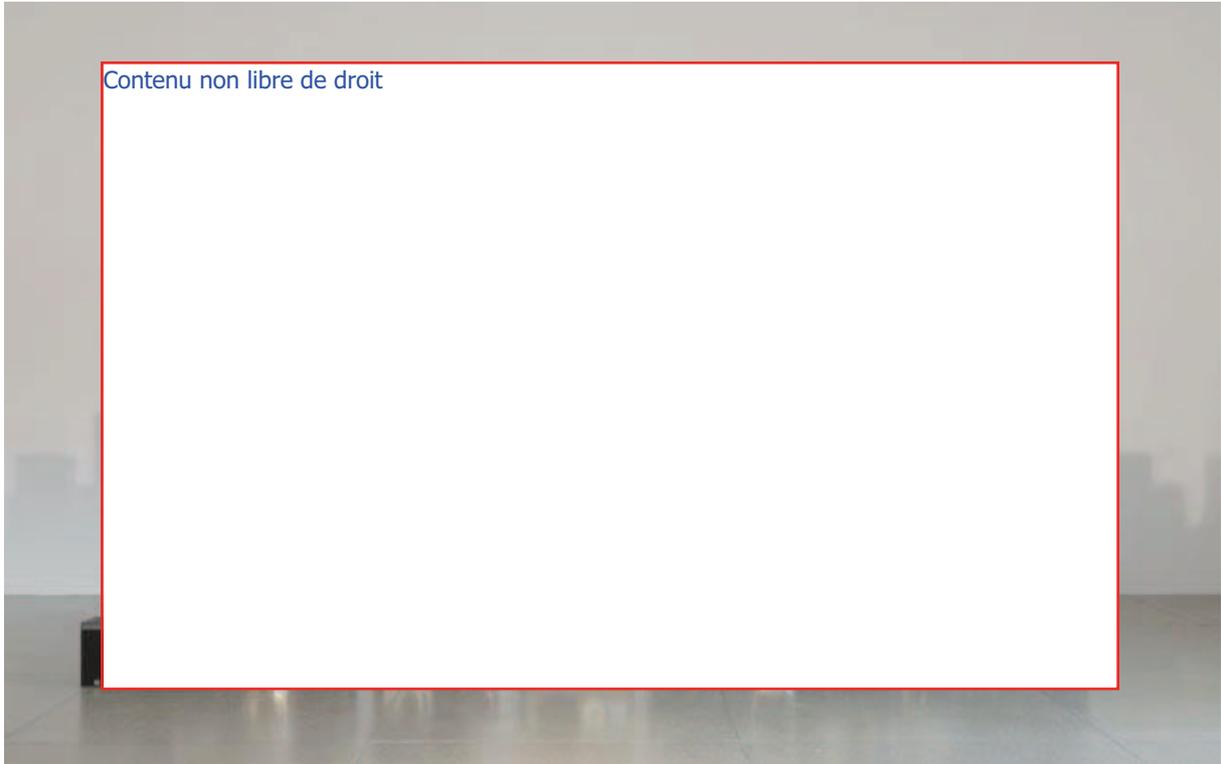


Figure 35 - Mounir Fatmi, Save Manhattan 03, 2007.

Une cité collective pour le bonheur d'un groupe

Nous l'avons dit, si la cité nous interpelle ici, c'est parce qu'elle possède de manière simultanée une réalisation de l'espace architectural mais aussi une conception de l'accueil et de l'échange collectif. More pousse cette vision assez loin en proposant une ville du partage équitable et organisé, inspiré clairement de Platon qu'il revendique comme source première d'inspiration. More qualifie ainsi Platon comme le géniteur de son projet utopique, « en effet, ce grand sage avait fort bien vu d'avance qu'un seul et unique chemin conduit au salut public, à savoir, l'égalité répartition des ressources⁵³² ». Ce procédé empreint d'une certaine vision communiste marque tout autant l'organisation spatiale de l'architecture chez More mais aussi son institution et ses lois. Toujours dans la lignée de Platon, il met en avant de manière liminaire la figure originelle d'une sorte de « roi-philosophe » sous les traits du personnage Utopus qui va fonder l'île par la rupture, à partir d'une scission première qui est le fondement de l'utopie. Il s'agit avec ce personnage central d'élever une foule inculte au rang de société élitiste et communautaire, « c'est Utopus qui amena une foule ignorante et rustique à un sommet de culture et de civilisation qu'aucun autre peuple ne semble avoir atteint actuellement⁵³³ ». Cette vision d'un roi-philosophe tout puissant qui érige un empire et un peuple au-dessus de tout allie tout autant la vision originelle de Platon que la conception humaniste où le sujet humain prime. Il s'agit d'un élément transitionnel où se dresse un peuple dans le même mouvement où s'instaure une île et son gouvernement. Là où le peuple grandit, l'architecture s'élève en parallèle comme soutien physique des valeurs utopiques.

A ce principe de vie communautaire juste et équitable, More adjoint comme à son habitude un certain minimaliste qui se traduit dans la simplicité de lois claires et organisées. L'économie des moyens financiers et architecturaux se retrouve en écho dans une limitation étroite des lois afin de faciliter son entendement et son jugement. Ainsi More nous explique qu'« avec un minimum de lois, tout est réglé pour le bien de tous, de telle sorte que le mérite soit récompensé et qu'avec une répartition dont personne n'est exclu, chacun cependant ait une large part⁵³⁴ ». Il s'agit évidemment d'une vision communiste qui envisage la meilleure solution pour tous, sans exception possible, personne n'est laissé sur le côté. La société utopique de More prend ainsi la

⁵³² Thomas More, *L'Utopie, op. cit.*, p. 129.

⁵³³ *Ibidem*, p. 138.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 129.

forme d'un groupe, soudé et uni sous couverture de lois qui assurent tant l'organisation globale que sa pérennité. Afin d'accentuer cette vie communautaire et égalitaire, More projette cette théorie communiste sur le partage équitable des biens et un renoncement à la propriété privée qui est selon lui l'origine de tous les maux de son époque⁵³⁵. Son protagoniste réfute d'ores et déjà cette surenchère de la propriété privée que certains artistes, à l'instar de Kader Attia, critiquent au regard de notre société actuelle. La répartition équitable et partagée des biens chez More relève tout autant d'un système naturel, juste et qui permet aussi un possible accès au bonheur ; ainsi dit-il à travers les mots du protagoniste, « je suis donc convaincu que les ressources ne peuvent être réparties également et justement, que les affaires des hommes ne peuvent être heureusement gérées si l'on ne supprime la propriété privée⁵³⁶ ». Ainsi, quand More s'affirme dans la lignée platonicienne qui voit comme seule échappatoire aux problèmes sociétaux une juste et égale répartition des biens et richesses, c'est aussi dans la position critique du réel qu'il se place. More affirme et exulte son modèle utopique car ce dernier est pour lui le seul et l'unique qui vaille face aux égarements injustes et égoïstes de son époque. Sur ce point, il met en place son projet politique en réponse, en opposition à son époque et souligne cela vers la fin de son ouvrage : « Je vous ai décrit le plus exactement possible la structure de cette république où je vois non seulement la meilleure, mais la seule qui mérite ce nom. Toutes les autres parlent de l'intérêt public et ne veillent qu'aux intérêts privés. Rien ici n'est privé, et ce qui compte est le bien public⁵³⁷ ».

Ajoutons que dans cette quête de justice et d'égalitarisme, More opte pour une politique qui met en exergue le débat, la discussion et la tentative d'ententes réfléchies et pensées. Si les lois sont posées et fixées en Utopie, il laisse pour autant le soin à ses habitants de pratiquer librement et abondamment le débat. Si les questionnements et les thématiques sont protéiformes et foisonnants sur l'île d'Utopie, l'unité commune qui les regroupe et les attire est la compréhension du bonheur comme étape ultime du raisonnement. Le bonheur est le but ultime vers lequel les conversations se donnent pour ambition de tendre :

⁵³⁵ Nous rappelons ici l'apparition à l'époque de More des *enclosures*, sorte de privatisations individuelles des propriétés jusqu'alors partagées équitablement.

⁵³⁶ Thomas More, *L'Utopie*, *op. cit.*, p. 130.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 229.

Dans le domaine de la philosophie qui traite des mœurs, ils discutent, tout comme nous, des biens de l'âme, des biens du corps, des biens extérieurs, se demandant si l'on peut tous les désigner comme des biens ou si ce nom revient seulement aux dons de l'esprit. Ils dissertent sur la vertu et le plaisir. Mais leur principal thème de controverse est la question de savoir en quelle chose réside le bonheur humain⁵³⁸

Si ce passage nous indique l'importance première du bonheur dans les débats entre Utopiens, More nous y donne aussi la forme de son récit qui marque la jointure comme nous l'avons dit entre un récit narratif de voyage mais aussi un dialogue, un échange textuel. Si le débat apparaît chez More proche du dialogue caractéristique de la stylistique platonicienne, il fait sien ce style littéraire mais l'impulse aussi au sein même du projet sociétal de l'utopie. La discussion est ouverte et perméable et ce qui est intéressant est le fait que la ville est le siège physique et concret des échanges et discours. La cité utopique architecture l'espace et les échanges tout autant qu'elle façonne les lieux et espaces du dialogue et des débats. Et ajoutons que quand les débats se focalisent sur la notion finale de bonheur, nous pouvons affirmer que la cité devient aussi le terreau fertile d'une approche et d'une considération privilégiées du bonheur.

Cette quête essentielle du bonheur est primordiale en utopie car elle est l'aboutissement logique et unique du plaisir mais aussi et surtout son aboutissement naturel. En effet, c'est un aspect naturel et intrinsèque que la recherche du bonheur dans l'utopie de More comme dans de nombreuses autres occurrences littéraires. Dans sa position d'humaniste cultivé et intellectuel, More souligne l'aspect naturel de cette quête : « seulement le bonheur pour eux ne réside pas dans n'importe quel plaisir, mais dans le plaisir droit et honnête vers lequel notre nature est entraînée, comme vers son bien suprême⁵³⁹ ». Il ne s'agit pas de s'éparpiller dans les plaisirs artificiels et superficiels mais bel et bien d'une recherche idéologique pure d'un accès au bonheur comme valeur essentielle, nécessaire et primordiale. Cette quête du bonheur qui se veut issue de la nature recoupe, une fois de plus, la vision communautaire d'un groupe qui se constitue naturellement et qui répond aux prétendues lois de cette même nature. La nature chez More impose l'égalitarisme et le respect mutuel des Utopiens :

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 172.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 173.

La nature invite donc tous les mortels à se donner une aide réciproque en vue d'une vie plus riante : sage conseil, personne n'étant si au-dessus du sort commun que la nature doive s'occuper de lui seul, elle qui veut le même bien à tous les êtres qu'elle a réunis en un groupe unique par leur participation à une forme commune. Cette même nature t'enjoint par conséquent de renoncer à t'assurer des profits qui se solderaient par des pertes pour autrui⁵⁴⁰

Avec cette nature qu'il met en avant, More répète encore une fois sa critique de la propriété individuelle et égoïste qui selon lui est la gangrène de la société dont il est le contemporain. Le texte abonde en ce sens, les plusieurs passages et extraits que nous venons de souligner ont pour but de se replonger dans la lecture de More en tant que texte fondateur et liminaire. Ce qui ressort en résumé de cette approche est une recherche effrénée du bonheur conjugué à la vie en société où règne égalité, fraternité mais aussi un esprit du travail collectif dont la production se limite aux besoins nécessaires. Cette vision caractéristique de More, nous l'avons présentée aussi dans le but d'interroger la place de l'utopie dans notre société actuelle vue et critiquée par l'architecture tout autant que l'art contemporain. Disons en guise de conclusion à ce propos que l'utopie fondamentale de More est située dans une recherche commune du bonheur et dans un partage harmonieux de valeurs et de biens. Globalement, More ajoute la généralité suivante et nous propose ainsi de remettre à sa place l'Utopie, c'est-à-dire dans un ailleurs envisagé : « ces théories étant ce qu'elles sont, je suis pleinement convaincu qu'il n'existe nulle part un peuple plus excellent ni un Etat plus heureux⁵⁴¹ ». Quand More précise cela, nous sommes tentés d'avancer que cette Utopie en forme d'île n'est en effet « nulle part » elle-aussi, qu'elle est juste un programme idéologique et architectural. Une vision, celle d'un récit de voyage imaginaire, d'un dialogue éthique et philosophique qui entre pleinement dans notre conception esthétique tout en visant sa portée contemporaine et perpétuellement actuelle.

Pour étayer ce propos entremêlant la ville chez More et l'architecture au regard de l'art contemporain, nous voudrions ici présenter la série d'œuvres de l'artiste chinoise Yin Xiuzhen intitulée *Portable Cities* réalisée à partir de 2001.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 175.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 185.

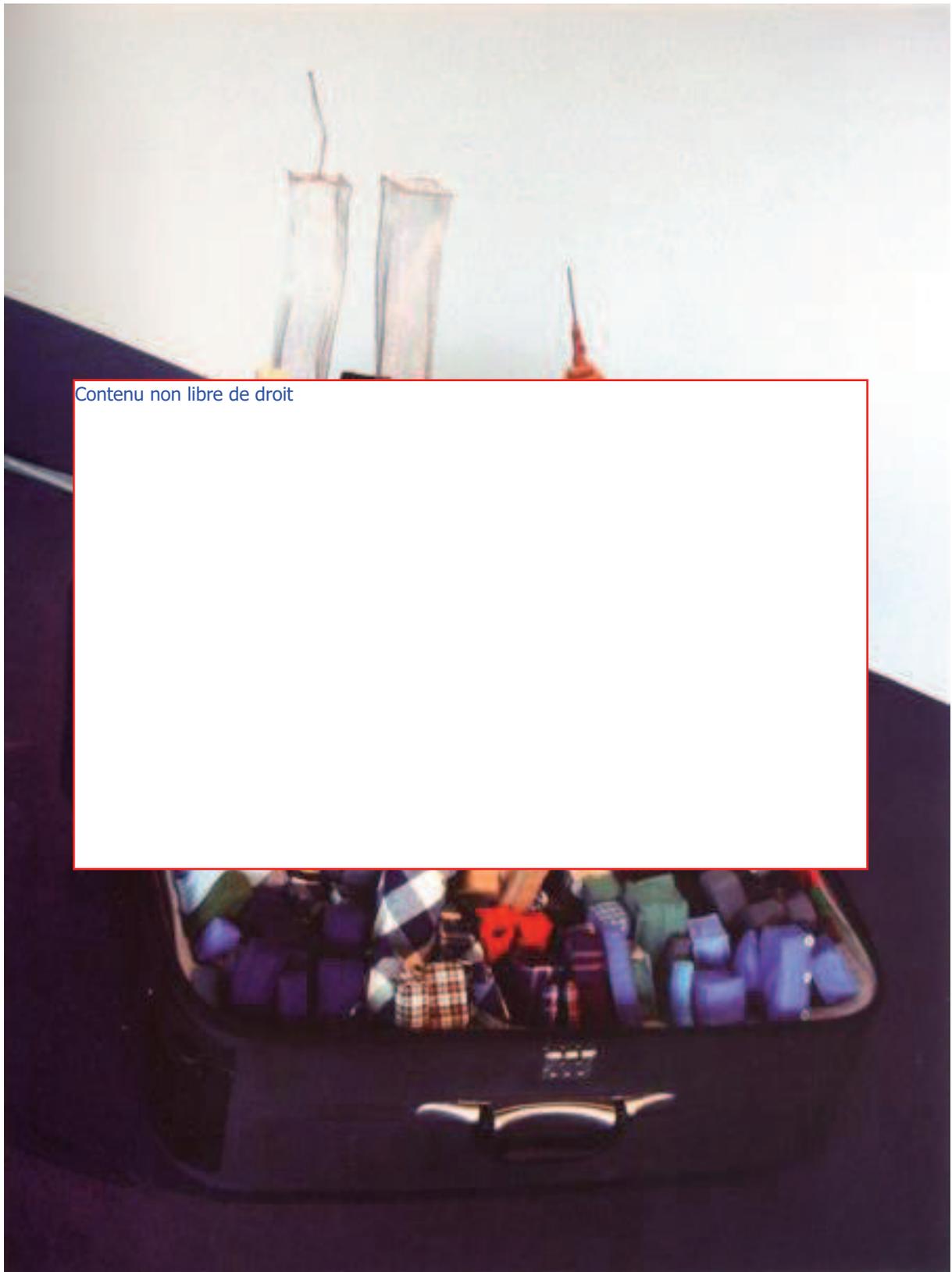


Figure 36 - Yin Xiuzhen, Portable City : New York, 2002.

Le concept est le suivant, au cours de ses nombreux voyages à travers le monde, l'artiste récupère des vêtements et effets personnels ayant appartenu à des inconnus. Elle ramène ces objets dans de grosses valises qu'elle retravaille dans son atelier. Chaque œuvre-valise correspond ainsi à la traduction d'une expérience sensible de l'urbain auquel elle adjoint, par le textile, une présence-absence humaine. A l'intérieur de ces valises qu'elle expose ouvertes, Xiuzhen réalise une sorte de maquette miniature non exhaustive et intime de la ville visitée et parcourue. Elle donne ainsi à voir une vision subjective de l'espace urbain en utilisant les vêtements et les textiles comme autant d'éléments architecturaux (pont, tours, maisons, commerces, rues, ...). Avec *Portable City : New York*⁵⁴² réalisée en 2002, l'artiste réalise une œuvre à mi-chemin entre la sculpture, la maquette et l'installation où elle donne à voir une ville foisonnante, surchargée, qui semble à l'étroit dans l'espace limité offert par la valise ouverte, à double battants. Les bâtiments, principalement des tours verticales, sont réalisés avec ces tissus et vêtements glanés au cours de visites, donnant un aspect mou et courbe à l'architecture urbaine. Par ce foisonnement de tours et de buildings, la valise semble s'ouvrir d'elle-même, comme éclatée par l'émergence des formes. Nous pouvons voir ici une monstration engagée de la surpopulation urbaine qui s'inscrit dans une verticalité toujours grandissante et croissante. La valise, si elle rappelle inévitablement le voyage, donne ici l'image anecdotique d'un bagage trop rempli, prêt à exploser sous l'accumulation des vêtements et objets personnels. S'inspirant de cette scène à la fois banale et cocasse du quotidien, l'artiste attire notre regard sur l'explosion des populations urbaines tout autant que sur la consommation de masse. Si nous retrouvons quelque peu dans ce travail les préoccupations critiques de Kader Attia citées au-dessus, l'artiste chinoise nous permet d'aller plus loin en enfermant sa ville dans une valise. Valise qui intervient comme un symbole important venant questionner tout autant le voyage que la migration. Là où Attia critique l'hyperconsommation érigée en système social et architectural, Xiuzhen, par l'utilisation du vêtement ajoute une dimension humaine dans son travail. L'aspect utopique est dans cette œuvre duel et paradoxal. Paradoxal dans le fait qu'elle donne une vision critique et pessimiste de la cité contemporaine en lui accordant un aspect positif et poétique dans la convocation de l'humain en tant que trace laissée par le vêtement. Elle interroge la présence de l'humain par son absence ; elle semble nous

⁵⁴² Yin Xiuzhen, *Portable City : New York*, 2002, installation, matériaux divers, collection privée de l'artiste.

indiquer que la construction architecturale des villes actuelles se dresse par l'absence de considérations sociétales et humaines. La ville, enfermée dans une valise individuelle devient la propriété privée d'un voyageur, il s'agit d'une sorte de mise en abîme de l'espace et du voyage. L'aspect intéressant dans son travail, c'est qu'à la différence d'une boule à neige qui enferme et donne en stéréotype le lieu de façon kitsch, son œuvre transporte l'espace avec poésie et subjectivité artistique. Si sa vision de la ville est certes critique et entraîne certaines inquiétudes urbanistiques et éthiques, elle est pour autant utopique dans une pratique du déplacement. Les « villes portatives » qu'elle expose correspondent à une vision utopique qui transporte la ville dans un ailleurs. Ici, un ailleurs plastique et artistique qui marque l'empreinte d'une société dont les vêtements sont la trace. Par l'utilisation du vêtement, elle ré-humanise la ville et lui confère un caractère plus communautaire, proche de tout ce que nous avons pu lire chez More. Si son œuvre se dresse en une critique de l'hyperconsommation urbaine et architecturale, elle renoue avec l'utopie de More dans un questionnement autour de la place centrale de l'humain métaphorisé par son vêtement, sorte de seconde peau. Xiuzhen, avec ses valises, nous montre que le déplacement, le glissement, le voyage même est possible et qu'il s'agit pour se mettre en route vers une cité utopique de reconsidérer l'humain comme l'élément d'un groupe qui fonde la ville et l'architecture utopique. Elle nous invite à outrepasser les égarements de la ville réelle pour envisager un projet utopique de société plus humaine et communautaire. Elle renoue et questionne l'utopie de More dans le sens que lui donne Sevier, c'est-à-dire qu' « *Utopia* exprime l'idéal de la Renaissance en dominant les biens de ce monde sans pour autant y renoncer ; elle cherche moins à assurer sa pérennité en tant que cité parfaite que le bonheur sur terre des hommes⁵⁴³ ». A l'instar de More, cette réflexion plastique de l'artiste sur les inquiétudes liées à sa société vient nécessairement interroger la valeur du bonheur conjuguée à la collectivité. Collectivité qui tend au bonheur qui, comme nous l'avons dit, prend l'architecture de la ville comme siège, support mais aussi comme mode de fonctionnement. La ville apparaît en utopie comme le fond et la forme de la possibilité de son effectuation et de sa conception.

⁵⁴³ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, op. cit., p. 141.

1-1-2 L'abbaye de Thélème : une enclave au réel ou le paroxysme d'une société élitiste

Quand la société idéale de More nous apprend et nous éclaire à propos de la vision utopiste d'une Renaissance en plein épanouissement, nous ne pouvons à la suite qu'approcher la vision de Rabelais qui fut un lecteur assidu et inspiré du chancelier britannique. Rabelais revendique même cette parenté littéraire et idéologique avec Gargantua, géant fameux et haut en couleur. Il va même jusqu'à affirmer que Badebec, épouse de Gargantua et mère de Pantagruel serait la fille du roi des Amaurotes en Utopie. Si Rabelais tisse le lien avec More, c'est aussi et certainement dans une affirmation de la conception utopique qui s'inscrit pleinement dans sa propre temporalité. Dès lors, il s'agira de se pencher sur l'abbaye de Thélème comme figure emblématique et caractéristique de l'utopisme rabelaisien.

Pour l'avoir aidé dans la guerre contre Pichrocole, Gargantua propose au frère Jean de lui bâtir une abbaye. Ce dernier accepte mais refuse toutes les règles usuelles ainsi que la direction de l'établissement ; il refuse de gouverner les autres alors qu'il s'affirme incapable de se gouverner lui-même. Dans ce passage qui intervient quasiment en clôture de l'ouvrage relatant la vie épique et cocasse du géant, Rabelais se donne pour ambition d'ériger cette abbaye collective et au sein de cette dernière trace les caractéristiques d'une utopie à la fois extravagante, paradoxale et élitiste. L'emprunt à More est flagrant bien que Rabelais offre une vision plus originale et plus colorée de sa vision utopique. Pour autant, la familiarité est prégnante tant du point de vue foncier que stylistique. Le style rabelaisien prend alors les tournures de More pour présenter tant idéologiquement qu'architecturalement un ensemble inédit qui s'exclut du réel tout en étant un produit transformé de ce dernier. Dans son approche des utopiques en tant que « jeux d'espaces », Marin précise : « Que Thélème ait bien des traits caractéristiques du "genre" utopique, structure dialogique des voix (Gargantua, Frère Jean), articulation par encadrement du récit et de la description, fondation d'une institution par délimitation d'un lieu et construction d'une architecture qui l'organise selon le principe, pour ne pas dire le mécanisme, de l'inversion dans le contraire historique et social, cela relève de l'évidence⁵⁴⁴ ». La parenté avec ce qu'il est difficile

⁵⁴⁴ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 36.

de qualifier de « genre utopique » est indéniable. Nous pouvons accentuer cela en qualifiant aussi le lien avec la forme et le style de More qui, comme nous l'avons déjà précisé, relèvent eux-mêmes d'une parenté platonicienne. C'est au sein de cette lignée que se place Rabelais tout en imposant son style si particulier et intrinsèque plein d'amusement, d'humour et de satire. Enfin, rappelons que le passage traitant de la possibilité d'une abbaye utopique intervient à la suite d'une guerre présentée sous les traits forcés et absurdes d'une guerre qui n'a aucun sens. En cela aussi, l'apparition du récit est comparable à More, les deux naissances utopiques interviennent dans un refus revendiqué de la guerre en tant que phénomène absurde, improductif et inhumain. C'est aussi dans et par cette critique acerbe que Rabelais, tout autant que More ou encore Erasme (dont il s'inspire aussi énormément), s'affirme comme un personnage humaniste cultivé et intellectuel.

Une vision humaniste au carrefour des temporalités

Rabelais, en savant lettré s'inscrit au cœur d'une Renaissance qu'il faut entendre comme une sorte de carrefour, d'espace florissant certes mais espace transitionnel, en mouvement, et cela sous-tend nécessairement l'apparition de paradoxes. C'est cette vision que confirme Madeleine Lazard, professeur émérite spécialiste de la littérature à la Renaissance. Elle dresse ainsi le portrait complexe d'un homme multiple en résonance à une époque protéiforme et plurielle : « Ce prestigieux conteur fut tout à la fois un moine en rupture de vœux sans jamais abandonner l'état ecclésiastique, un humaniste fervent ouvert à toutes les curiosités intellectuelles, attentif à tous les aspects de l'activité humaine, l'ami des esprits les plus éclairés de son temps, diplomate à ses heures, et un médecin célèbre⁵⁴⁵ ». Rabelais passe la moitié de sa vie dans un cadre monastique mais n'en est pour autant un homme uniquement religieux et mystique. Bien au contraire, il offre la figure paradoxale, à l'image de More, d'un lettré averti, scientifique et ouvert sur l'extérieur. Cette conception multiple voire paradoxale peut sembler complexe pour l'entendement de notre époque mais il faut contextualiser ces apports pour saisir l'aspect extrêmement apertural de l'Humanisme à la Renaissance. A cette époque règne un

⁵⁴⁵ Madeleine Lazard, *Rabelais*, Paris, Pluriel, 2012, p. 37.

décloisonnement des savoirs et des modes de vie qui forge tout autant de personnalités que de styles et de propositions. C'est dans cette période de transition ouverte et florissante que va émerger la notion d'utopie et ce n'est bien évidemment pas un hasard. Ainsi l'émergence de l'abbaye de Thélème, bien éloignée des préceptes et dogmes religieux est révélatrice d'une époque à la fois complexe et plurielle. Dès lors, l'utopie face à la vision religieuse du monde en vigueur peut sembler totalement inadéquate voire hérétique, elle en découle pour autant dans une critique qui ne se veut pas nécessairement négative. Dans l'imagination d'un nouveau système communautaire de vie religieuse, l'utopie rabelaisienne, à l'instar de More, s'affirme dans une mise en place inédite qui tente de s'élever au-dessus d'une réalité qui ne donne point satisfaction. Cette conception accentue l'aspect dualiste qu'impose l'utopie si l'on en saisit uniquement les aspects extérieurs. En effet, comme le concède Jameson, l'utopie relève d'une certaine extravagance qui contraste nettement et de manière ambiguë avec les concepts religieux de l'époque, « d'un point de vue religieux, l'idée même d'utopie est donc un sacrilège (...); elle constitue vraisemblablement l'expression d'une *hubris* dont la forme historique et politique réside nécessairement dans la croyance en la perfectibilité⁵⁴⁶ ». Si Rabelais, semble dans un premier temps s'affirmer en opposition pure avec la religion, sa biographie nous permet d'éclairer ce paradoxe tout autant que l'essence même du projet utopique. Rabelais se situe en effet non point dans une négativité pure et hermétique mais dans un système ambivalent, transitionnel et multidirectionnel. Dans la mise en place même d'une utopie, il s'affirme dans une dialectique complexe qui articule et entremêle des apports qui peuvent sembler paradoxaux. Cette vision en charnière de l'utopie découle naturellement de son tempérament mais aussi d'une influence notoire de sa contemporanéité. Ainsi Lazard nous rappelle qu'on « a souvent remarqué que son œuvre se situe à un carrefour, au confluent de deux époques. Son individualité singulière lui permet d'adhérer à la dualité de son siècle, fidèle à la tradition et épris de nouveauté, héritier des "Goths" et humaniste⁵⁴⁷ ». Cet aspect dualiste de l'écrivain, nous préférons même le qualifier de « pluraliste » tant sa conception est complexe et multilatérale. Cet apport est palpable et primordial à la Renaissance qui s'inscrit tout à la fois dans la poursuite d'un Moyen-âge que dans sa rupture. Il en est ainsi de la vision religieuse tellement primordiale à l'époque. A la Renaissance, on ne réfute plus

⁵⁴⁶ Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, op. cit., p. 325.

⁵⁴⁷ Madeleine Lazard, *Rabelais*, op. cit., p. 17.

les opinions comme au Moyen-âge (dispute scholastique) mais on propose des thèses nouvelles et construites. En est l'exemple avec Rabelais lors de l'épisode célèbre de Pantagruel face à la Sorbonne. En découle aussi la question de la place octroyée à la Bible que l'on a retraduite en tentant d'en corriger les erreurs de traduction. Il ne s'agit pas d'en donner une vision nouvelle mais une conception jugée plus vraie, plus fidèle au texte initial. Erasme par exemple affirme le désir de mettre la Bible entre toutes les mains et lutte de cette manière contre un certain élitisme culturel et scientifique. Ainsi, étonnamment, le XVI^e siècle relève d'un certain échec des théologiens, « les abus de Luther, les excès d'Henri VIII comme l'autoritarisme de Calvin écartent de la Réforme la majorité des Humanistes, sans que pour autant les mesures maladroites prises par l'Eglise les ramènent au catholicisme⁵⁴⁸ ». Devant cet échec culturel et religieux, l'apparition de l'utopie semble élémentaire et nécessaire. Au sein d'une époque contrastée et confuse, le souci de clarification et d'organisation se traduit par l'apparition d'utopies qui interviennent fréquemment sous l'aspect initial de la négation. C'est ainsi, pour en revenir à Rabelais, que ce dernier invente un Gargantua qui « instituast sa religion au contraire de toutes aultres⁵⁴⁹ ».

Rabelais donne en effet dans ce passage une vision qui s'affirme dans la négativité voire dans le retournement total des valeurs et des préceptes de la religion. Dans cette figure du retournement, il s'affirme tout autant qu'il construit son utopie selon un certain chiasme où le modèle inédit correspond à la négation du modèle réel. Cette figure est frappante dans une conception de l'abbaye de Thélème où, en réponse aux vœux de chasteté, de pauvreté et d'obéissance, « on peult estre marié, que chascun feut riche et vesquist en liberté⁵⁵⁰ ». La construction de Rabelais, tant physique que figurée, s'apparente à une remise en question du réel et de ces dogmes. Il intervient dans une négation du réel qui fonde son utopie, ainsi apparaît l'aspect d'une dualité, « or, cette même dualité, nous la retrouvons à tous les niveaux discursifs du texte. Le principe fondamental de la construction de l'abbaye est celui de la contradiction : il s'agit d'instituer un ordre contradictoire des tous les autres, un ordre qui est moins l'anti-ordre que le non-ordre⁵⁵¹ ». La construction de l'abbaye procède

⁵⁴⁸ Jean Servier, *Histoire de l'utopie, op. cit.*, p. 121.

⁵⁴⁹ François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Gallimard, 1965, p. 393.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 397.

⁵⁵¹ Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, n°21, 1976, p.38.

d'un refus, d'une contradiction et cette figure est adaptée à divers apports utopiques ; le texte en tant que récit, l'abbaye en tant qu'architecture et le groupe en tant que métaphore idéologique d'une philosophie et d'une religion. Rabelais ne s'affirme pas contre les ordres établis mais dans un refus des ordres qui s'avère poétique. La critique qu'il dresse n'est pas stérile et pure opposition mais refus et remise en question qui engendrent et créent dans la rupture. Cette distinction tant langagière que spatiale est prégnante dans l'architecture des espaces utopiques qui façonnent et créent, à partir d'un lieu, un espace de vie et de connexions internes. C'est cela que nous dit Marin lorsqu'il précise que, « ce lieu de l'abbaye est un lieu non clos, ni ouvert puisqu'il est déjà lieu, "lieu-dit" dans un nom qui le spécifie, ni fermé non plus puisqu'on n'y bâtira point de "murailles au circuit", pour le circonscrire⁵⁵² ». La notion déjà évoquée de limite reprend ici toute sa fonction tant dans un acte d'ouverture que de fermeture. L'ambiguïté de cette multiplicité est tout autant le projet architectural de Rabelais que son idéologie fondamentale.

Fay ce que voudras ...

Nous l'avons dit par les mots de Marin, avec Thélème, il ne s'agit pas d'un « anti-ordre ». Nous serions alors tentés de dire qu'il s'agit plutôt d'un désordre au sens double du terme. La vie et l'espace des Thélémites sont envisagés non pas sous couvert de règles érigées en système mais plutôt dans l'extrême ouverture d'un désordre où le seul système est un refus catégorique des systèmes. Ainsi, « toute leur vie estoit employée non par loix, statuz ou reigles, mais selon leur vouloir et franc arbitre⁵⁵³ ». L'absence de règles qui régit cette abbaye s'accompagne naturellement et nécessairement d'un jugement logique et inné de la part des Thélémites. En effet, à Thélème, nul besoin d'instaurer lois et règles car elles découlent naturellement d'un bon vouloir intime et subjectif conjugué paradoxalement à la vie en communauté. Cette conception peut de prime abord sembler anarchique mais ne l'est point car il s'agit d'une société élitiste et vertueuse. Ainsi, la seule close qui incite à la liberté totale et illimitée est adjointe d'une conception imperméable de la société : « en leur reigle

⁵⁵² *Ibidem*

⁵⁵³ François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, p. 423.

n'estoit que ceste clause : FAY CE QUE VOULDRAS, parce que gens liberes, bien nez, bien instructz, conversans en compagnies honnetes, ont par nature un instinct et aiguillon, qui tousjours les pousse à faictz vertueux et retire de vice, lequel ilz nommoient honneur⁵⁵⁴ ». Avec cette liberté en apparence totale et infinie que propose Rabelais, il résout le problème récurrent de l'utopie face aux contraintes sociales. Pour autant, en justifiant cette possibilité par le choix de sujets cultivés, instruits et de bon goût, il referme peu à peu la porte qu'il tente d'enfoncer. Rabelais « édicte la règle de la non-règle⁵⁵⁵ », cela est extrêmement intéressant au regard du fonctionnement utopique en tant que texte mais plutôt décevant quant à une conception totalement élitiste et de fait limitée du sujet humain. Ainsi, Rabelais, en bon utopiste se tient à la limite, à la frontière utopique. Il se place au lieu d'une articulation qui ouvre tout autant qu'elle enferme.

Cette position charnière est accentuée par la conception architecturale du lieu qui ne doit pas posséder de murs selon la formule enjouée de l'écrivain, « où mur y a et devant et derriere, y a force murmur⁵⁵⁶ ». Avec cette affirmation, le cloisonnement de l'espace devient un jeu. Jeu d'espace tout autant que jeu de mots, nous retrouvons là l'influence d'Erasmus et du jeu entre la folie (*Moria*) et le patronyme de Thomas More. Il faut voir ici un jeu de l'entre-deux, de l'interstice dans lequel se place Rabelais, il joue avec le texte tout autant qu'avec l'espace comme le décrit Marin. Il propose ainsi une caractéristique spatiale du discours utopique : « discours sur l'utopie, discours intenable : les espaces de l'utopie, topographique, politique, économique ... *jouent* au sens où l'on dit que les pièces d'un mécanisme, que les éléments d'un système, que les parties d'une totalité jouent, qui ne sont pas parfaitement ajustés, qu'il y a de l'espace vide entre ces espaces pleins ou qu'aussi bien, en certains points, le mécanisme "se coince" par excès⁵⁵⁷ ». Le jeu de Rabelais travaille et façonne ainsi l'espace textuel tout autant que l'espace physique et philosophique. Il s'amuse ainsi des paradoxes, des règles et des apories pour offrir un texte et un espace purement créatifs et utopiques. Faisant fi des contraintes du réel, il met en place une cité idéale où l'espace et le temps n'ont plus d'emprises réelles. En effet, le genre utopique – si tant est qu'il existe - tel que nous tentons de le caractériser depuis le début de cette

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, op. cit., p. 38.

⁵⁵⁶ François Rabelais, *Gargantua*, op. cit., p. 393.

⁵⁵⁷ Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, op. cit., p.35.

recherche joue avec l'espace tout autant qu'il dessine une temporalité nouvelle et surprenante. Dans la rupture des lois et des règles, Rabelais impulse aussi un rythme temporel refaçonné lui aussi dans le refus des contraintes au profit d'une ouverture poétique. Face à une critique acerbe de l'emploi du temps monacal figé et rigide, Rabelais biffe les symboles de la codification temporelle, « et parce que es religions de ce monde tout est compassé, limité et reiglé par heures, feut decreté que là ne seroit horrologe ny quadrant aucun⁵⁵⁸ ». Rabelais poursuit son jeu littéraire en offrant une sorte d'élasticité du temps qui renie la mesure et le métrage. Notons aussi que ce jeu de changements d'échelle est perceptible dans la figure du géant, il étire et étale le corps tout autant qu'il dérègle le temps et l'espace qui accueillent le corps.

A cette figure de l'étirement et de l'élasticité, nous pouvons ajouter en parallèle la conception d'une religion à l'aise avec les dogmes et les codes. Inspirée de la vision de More dont nous avons déjà longuement parlé, celle de Rabelais est au moins tout aussi ouverte et tolérante. La cité devient le réceptacle accueillant de la religion dont il dresse les contours et l'organisation. Ainsi, des croyances antiques et empreintes de paganisme sont présentées initialement chez More avec acceptation et tolérance. En représentant convaincu du christianisme, il souligne par la suite la croyance en un dieu unique et suprême. Il voit dans ce dieu unique et tout-puissant l'aspect créateur du monde duquel les Utopiens découlent. Enfin, si la conception religieuse en Utopie se veut extrêmement ouverte et compréhensive, la règle ultime qui fait preuve est un refus catégorique de tout prosélytisme qui viendrait s'opposer à la tolérance et à la confiance mutuelle. Il donne à ce propos l'exemple d'un néophyte qui tentait d'imposer une certaine apologie du christianisme et qui, au regard de la loi, fut exilé pour ce motif inacceptable en Utopie. Cette vision altruiste et tolérante, si elle est présente chez More, inspire énormément Rabelais dans le sens où elle advient en réponse négative aux conflits et guerres de religions qui émaillent leur époque. Là où Rabelais juge les guerres nécessairement absurdes, More place la sagesse dans les propos pacificateurs d'Utopus, prince à la fois philosophe et géniteur de l'Utopie, « Utopus prit cette décision parce qu'il voyait la paix détruite par des luttes continues et des haines irréconciliables, et aussi parce qu'il jugeait la liberté avantageuse à la religion elle-

⁵⁵⁸ François Rabelais, *Gargantua*, op. cit., p. 395.

même⁵⁵⁹ ». More et Rabelais placent en haut rang l'importance de la religion, mais si cette dernière est essentielle, elle n'en demeure pas moins inférieure à la valeur absolue de liberté individuelle et collective qui est condition intrinsèque d'égalité, de respect mais aussi de bonheur.

Pareillement, More, qui personnellement étudiait le droit tout en se questionnant sur une possible carrière religieuse qui entraîne vœux stricts et sacrifices, donne par la suite du récit une vision dans laquelle il conjugue vision laïque et carrière religieuse. Il met en parallèle l'existence des deux possibilités et s'il juge plus saint le mode de vie monacal, le choix familial du mariage n'en est pas nécessairement un péché critiquable. More ayant opté pour une vie familiale, concède à son Utopie le choix libre et ouvert que nous retrouvons en écho chez Rabelais. More souligne ainsi son placement dans un interstice, dans une articulation qui est capable d'accepter toutes formes d'opinions et de choix, sans jugement de droit ou de valeur :

Ils sont répartis en deux sectes

L'une est celle des célibataires qui renoncent totalement aux plaisirs de l'amour et même à la consommation de viande, parfois même de tout ce qui vient des êtres vivants, répudiant comme nuisibles tous les plaisirs de la vie présente, n'aspirant, à travers veilles et fatigues, qu'à la vie future, restant au surplus gais et dispos dans leur espoir de l'obtenir.

Les autres, non moins ardents au travail, préfèrent l'état de mariage. Ils en apprécient la douceur ; ils estiment aussi devoir leur tribut à la nature et des enfants à leur patrie. Ils ne refusent aucun plaisir, sauf s'il met obstacle à leur travail. Ils apprécient la chair des quadrupèdes, pensant qu'elle leur donnera plus de force pour leur besogne.

Les Utopiens jugent ceux-ci plus sensés, mais les premiers plus saints⁵⁶⁰

More, malgré ses convictions religieuses qui sont primordiales et essentielles, place la liberté individuelle et collective au-dessus de toutes les valeurs religieuses et pratiquantes. A l'instar de ce dernier, Rabelais préfère avec Thélème donner une vision qui concilie les deux systèmes dans une abbaye qui s'affirme supérieure par sa culture, son élitisme et sa tolérance. Pour Lazard, Thélème est une contre abbaye qui ne renie nullement la religion mais tente d'en offrir une approche plus vaste, plus humaniste, « sans doute Rabelais songe-t-il moins à définir ici un idéal religieux qu'un idéal

⁵⁵⁹ Thomas More, *L'Utopie, op. cit.*, p. 216.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 220-221.

intellectuel, esthétique et mondain⁵⁶¹ ». Il s'agit d'une vision épicurienne qui place les intérêts communs en première ligne. La liberté totale ne tire point vers l'anarchie mais vers une conception arbitraire guidée par l'intellect. Cette vision épicurienne chez More est contrastée par sa croyance intime ainsi qu'une certaine nostalgie de la vie monacale. Rabelais, tout autant que More, se place alors dans une conciliation des oppositions apparentes, dans une jonction qui tente d'articuler harmonieusement ce qui semblait être inconciliable dans leurs temps. Pareillement, dans cette figure articulatoire et transitionnelle, ils s'affirment tous deux dans une mise en tension et en équilibre des valeurs collectives et individuelles.

Thélème : la conciliation d'un individuel collectif

Notion caractéristique des utopies, tout particulièrement chez More et Rabelais, la conciliation entre individuel et collectif est essentielle et inévitable. Dans le passage traitant de l'abbaye de Thélème, cette articulation est primordiale et nécessaire, elle s'impose naturellement, comme souvent chez Rabelais et insiste sur sa vision utopique d'une communauté qui forme une sorte de cité idéale. Si l'aspect communautaire semble primer, il faut préciser que ce dernier résulte automatiquement et logiquement d'une position initiale individualiste qui engendre l'altérité. Ainsi au sujet du fonctionnement quotidien des Thélémites nous lisons, « si quelq'un ou quelcune disoit : "Beuvons", tous buvoient ; si disoit : "Jouons", tous jouoient ; si disoit : "Allons à l'esbat es champs", tous y alloient⁵⁶² ». Dans la prise de décision collégiale chez Rabelais est sous-tendue la volonté individuelle initiale conjuguée au pluriel du groupe. Cette vision questionne alors notre conception de la cité architecturale car, rappelons-le, la construction de l'abbaye en tant que projet d'espace spirituel communautaire questionne implicitement la mise en place d'une cité spécifique et utopique. L'abbaye, ou encore le couvent, adviennent comme métaphores de la cité, il s'agit d'une sorte de microcosme organisé et architecturé.

Cette conception littéraire quelque peu exagérée chez Rabelais, nous la retrouvons en acte dans l'architecture de Le Corbusier, tant dans une architecture concrète et

⁵⁶¹ Madeleine Lazard, *Rabelais, op. cit.*, p. 185.

⁵⁶² François Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, p. 423.

palpable que dans une architecture d'esprit, de sa pensée. Il part en effet de sa propre conceptualisation en tant qu'être humain pour mettre en dialogue l'individuel et le collectif. Il s'agit pour lui d'un principe humaniste et philosophique qu'il transfère à la société qui s'architecture et se construit, « la vie ne s'épanouit que dans la mesure où s'accordent les deux principes contradictoires qui régissent la personnalité humaine : l'individuel et le collectif⁵⁶³ ». De cette observation personnelle qui relève d'une conviction ultime et intime, l'architecte projette l'espace dans une harmonie de tensions équilibrées. Il s'agit pour lui de pallier aussi, par ce biais de la collectivité, les erreurs d'une modernité qu'il juge d'excessivement individualiste voire égoïste. Quelques quatre cents ans après More et Rabelais, l'architecte s'inquiète d'une société trop individualiste dont les dérives influent sur l'espace habité et vécu, « au grand éparpillement de panique, une loi naturelle doit être opposée, celle qui fait se regrouper les hommes pour s'entraider, se défendre, économiser leurs efforts⁵⁶⁴ ». Avec cette conception qui est capitale pour lui, Le Corbusier s'affirme en héritier philosophique et poétique de la pensée utopique de la Renaissance. C'est certainement de cette manière, même inconsciemment, que ce-dernier se lance avec vive implication dans le projet du Couvent Sainte-Marie de la Tourette proposé initialement par le Révérend Père Couturier en 1953. Pensé par Le Corbusier comme un espace spirituel de vie et d'instruction des dominicains, ce couvent symbolise aussi le regain de vocations religieuses qui fait suite à la Seconde Guerre Mondiale. Avec cette construction, tel un bloc de béton posé à flanc de colline, l'architecte ne cherche pas à se fondre dans le paysage rural mais dresse une cité rigide et rythmée. Une cité certainement influencée par l'utopie de Rabelais où se conjuguent en son sein collectivité et individualisme. Il conçoit ce microcosme comme une enclave en forme de cité dans laquelle il impulse en architecture sa pensée éthique et pratique. Pour lui, « la ville doit assurer, sur le plan spirituel et matériel, la liberté individuelle et le bénéfice de l'action collective⁵⁶⁵ ». C'est ainsi qu'il conçoit ce couvent en mettant en dialogue architecture et spiritualité. Il s'agit d'un savant équilibre de tensions qui s'interpellent, s'interrogent et s'harmonisent au profit d'un ensemble qui tient avec solidité et poésie.

⁵⁶³ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 20.

⁵⁶⁴ Le Corbusier, *L'urbanisme des trois établissements humains*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 28.

⁵⁶⁵ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op. cit.*, p. 98.

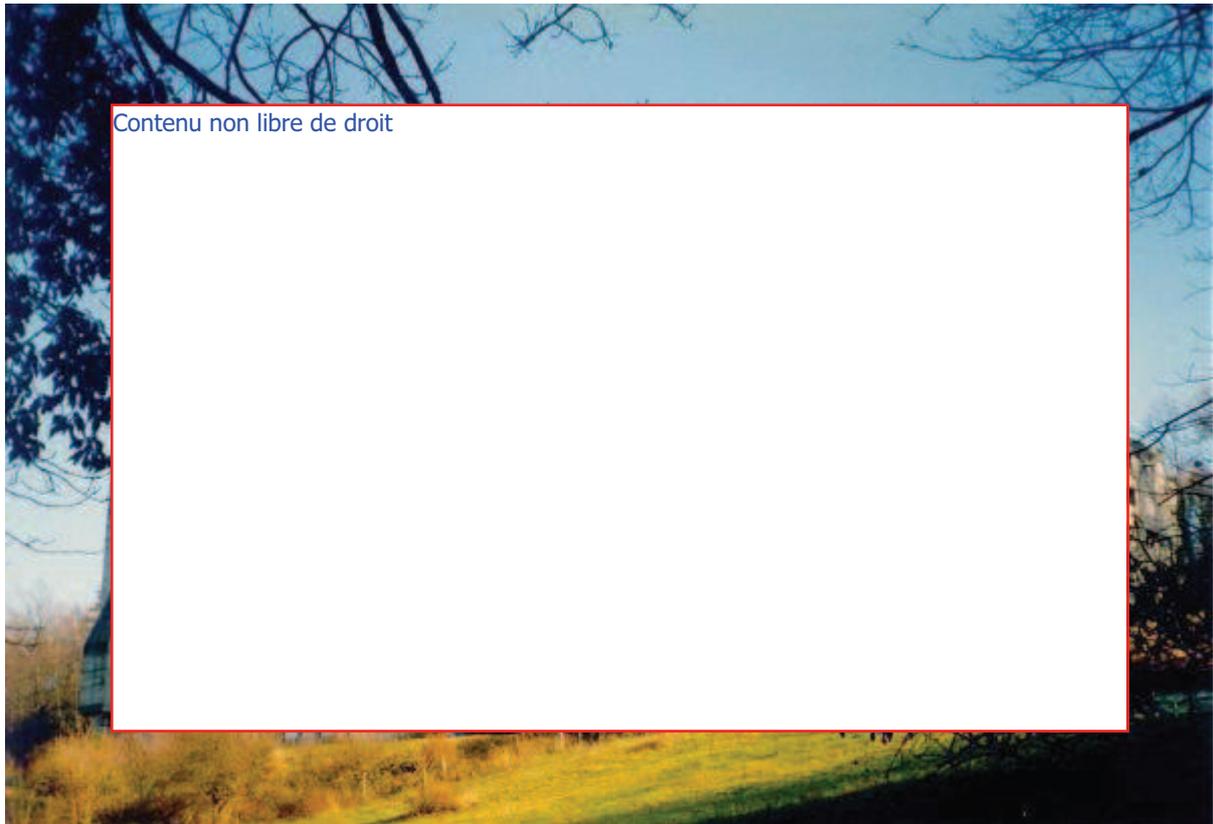


Figure 37 - Le Corbusier, Couvent Sainte-Marie de la Tourette, 1956-1959.

Le Corbusier conjugue et articule deux notions qui ne lui sont pas opposées mais au contraire liées et entremêlées, « le droit individuel et le droit collectif doivent donc se soutenir, se renforcer mutuellement et mettre en commun tout ce qu'ils comportent d'infiniment constructif⁵⁶⁶ ». Si cela est primordial dans son projet architectural global, ça l'est encore plus au regard d'une société guidée par la religion, l'instruction et la spiritualité.

Ainsi, les cellules privées des dominicains sont réparties sur une seule et même façade qui offre un accès privilégié vers l'extérieur. Rangées et ordonnées symétriquement et répétitivement sur le modèle de la façade de la Maison Radieuse de Rezé construite quasiment au même moment, ces cent quatre cellules, sortes de cases, s'ouvrent individuellement sur une nature protégée et changeante. Ces constructions de petites dimensions répondent aux standards théorisés longuement et scientifiquement par Le Corbusier mais aussi à l'échelle du Modulor. Cette standardisation est digne d'intérêt à ce propos car elle tend à affirmer que, avec le Modulor, les dimensions calculées et mesurées pour un seul homme universel sont valables pour tous. Avec cette mesure, l'individuel vient fonder le collectif. Si les habitations, lieux de recueillement, de réflexion et d'introspection sont privées, elles jouissent d'un traitement architectural assez simple, systémisé, symétrique et répétitif. Il s'agit d'un alignement régulier et géométrique où chaque cellule est identique. L'individuel est répété pour former un ensemble réglé et formaté. En réponse à cela, Le Corbusier conçoit les espaces collectifs comme des lieux de passages, de partages et de communions. Il offre ainsi un traitement architectural bien différent qui vient contraster avec les cellules d'habitation privée. Ce que nous pouvons qualifier de cloître, centre des préoccupations communes (réfectoire, chapitre, atrium, couloirs, cuisine, ...) offre une multitude de motifs géométriques divers : cube, cône, croix, cylindre, parallélépipède. Avec les parties communes et communautaires, il joue le jeu des figures multiples mises en lumière comme il le théorisait en 1923 dans *Vers une architecture*, « l'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les formes primaires que la lumière révèle bien⁵⁶⁷ ». Il

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁶⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, éditions Vincent Fréal et Cie., 1966, p. 16.

travaille ainsi plastiquement et architecturalement une traduction de sa pensée en architecture. En jouant avec les formes et leur mise en rythme, il conçoit un espace immense et complexe où individuel et collectif se conjuguent dans un dialogue de formes et d'espaces. L'architecte travaille la mise en relation de l'intime et du collectif dans un jeu de rythmes. Sachant que pour lui, « le rythme est un état d'équilibre procédant de symétries simples ou complexes ou procédant de compensations savantes. Le rythme est une équation : égalisation (symétrie, répétition) ; compensation mouvement des contraires) ; modulation (développement d'une invention plastique initiale)⁵⁶⁸ ». Ainsi le projet nous semble proche de l'utopie dans une corrélation d'antagonismes qui projette un espace en rythme et au sein même d'une articulation. Il s'inscrit dans la projection architecturale d'une cité idéale où collectif et individuel dialoguent en échanges et en espaces. La communauté des dominicains bien que très éloignée des Thélémites rabelaisiens fait tout de même un écho notable aux utopies communautaires de la Renaissance⁵⁶⁹.

Depuis 2009, le frère dominicain Marc Chauveau, historien de l'art de formation et résident du couvent, organise chaque Automne une exposition d'art contemporain au cours de laquelle le lieu accueille un ou plusieurs artistes. Il s'agit alors d'accentuer la mise en dialogue des espaces par l'exposition d'œuvres qui viennent, dans un travail *in situ*, questionner et inquiéter le lieu réalisé par Le Corbusier. Après François Morellet, Véronique Molnar, les élèves des Beaux-Arts de Giuseppe Penone ou encore les époux Poirier, en 2015, c'est l'artiste Anish Kapoor qui est à l'honneur pour exposer un ensemble d'œuvres au sein du couvent d'Eveux. Si l'artiste ne réalise pas d'œuvre expressément pour le lieu, il installe treize de ces réalisations dans l'espace immense du couvent. Parmi ces dernières nous relevons une majorité d'œuvres qui travaillent le miroir comme médium tant du reflet que de la déformation. Avec *Non-Object*⁵⁷⁰ ou encore *Sky Mirror*⁵⁷¹, Kapoor donne à voir une vision inédite du bâtiment qui apparaît dans tout son mouvement et selon une certaine élasticité proche de ce que nous avons

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 37- 38.

⁵⁶⁹ Notons qu'au début des années 70 (et jusqu'à la fin des années 90), face à une crise des vocations, les dominicains installent au sein du couvent un centre interdisciplinaire (théologie, philosophie, anthropologie, science sociales, ...) qu'ils nomment Centre Thomas More.

⁵⁷⁰ Anish Kapoor, *Non-Object (Door)*, 2008, acier inoxydable, 281×118 ×118 cm, exposé au Couvent Sainte-Marie de la Tourette à Eveux en 2015 dans le cadre de l'exposition « Anish Kapoor chez Le Corbusier ».

⁵⁷¹ Anish Kapoor, *Sky Mirror*, 2011, aluminium, 70 x 234 x 234 cm, exposé au Couvent Sainte-Marie de la Tourette à Eveux en 2015 dans le cadre de l'exposition « Anish Kapoor chez Le Corbusier ».

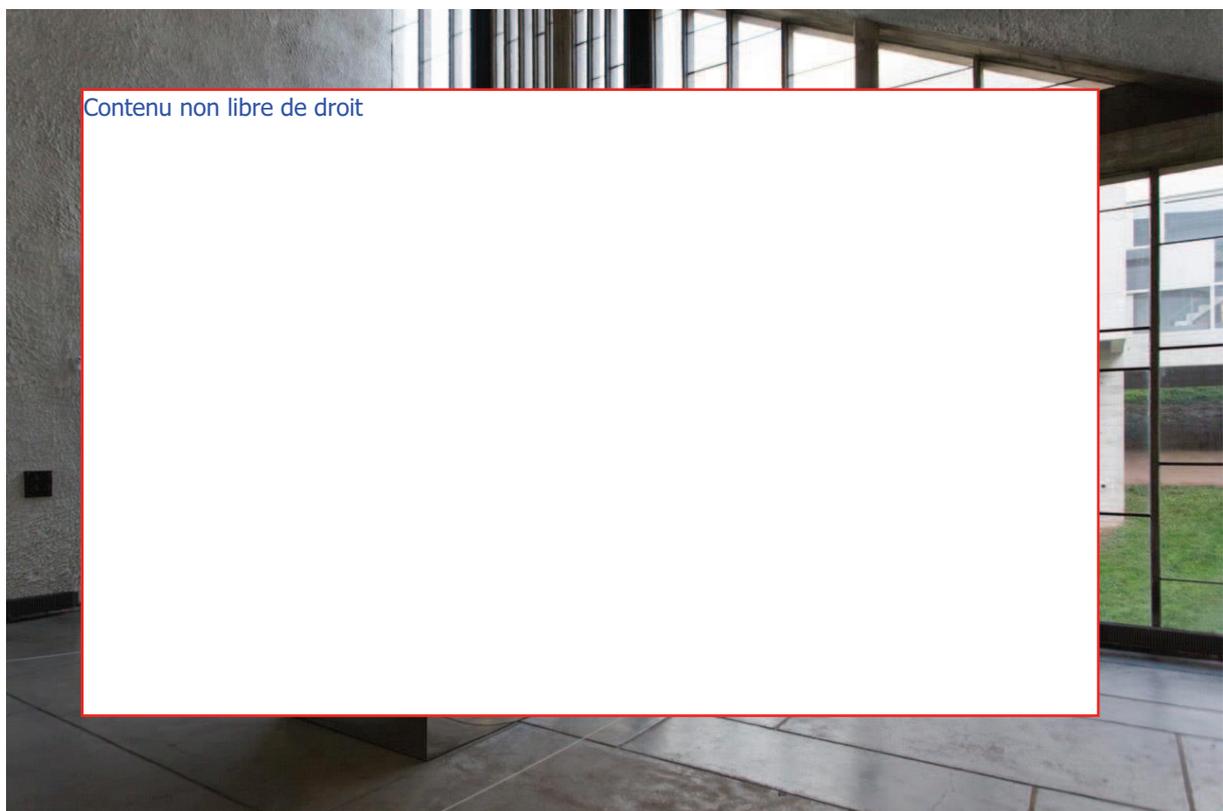


Figure 38 - Anish Kapoor, Non-Object (Door), 2008.

pu dire à propos de Rabelais. L'artiste poursuit le dialogue des formes, des espaces et des temps impulsé par Le Corbusier cinquante-cinq ans plus tôt. De son propre aveu, quand Kapoor place ses miroirs, il installe avant toute chose des objets qui dialoguent en rythme avec les objets de l'architecture corbuséenne. Corbusier précisait cette nécessité des rythmes dans les besoins humains : « en déterminant les distances respectives entre les objets, il [l'homme] a inventé des rythmes, des rythmes sensibles à l'œil, clairs dans leurs rapports. Et ces rythmes sont à la naissance des agissements humains. Ils sonnent en l'homme par une fatalité organique⁵⁷² ». Kapoor s'affirme dans cette lignée qui met en dialogue les objets et les espaces. Il ne s'agit pas de les distancier mais bel et bien de les relier, de les joindre en rythme et en articulation. Les œuvres de Kapoor nous permettent de redécouvrir le lieu et ainsi le transforme en espace inédit, éphémère et utopique. Pour autant, et c'est aussi ce que peut nous renvoyer la figure du miroir, il peut sembler prégnant le fait que l'espace tracé par Le Corbusier, se reflète avec lui-même. Il s'agit en effet d'une forme répétée à l'infini, et en cela l'œuvre relève d'une certaine poésie de l'utopie. En revanche, nous devons questionner une autre nuance proche de l'utopie rabelaisienne qui est celle d'une focalisation interne du lieu sur lui-même. Pareillement, les œuvres de Kapoor semblent accentuer visuellement et spatialement ce phénomène d'auto-centrisme, de fermeture sur soi. Il s'agit d'une introspection tant éthique et sociétale qu'architecturale.

Une vie ascétique refermée sur elle-même

Quand l'utopie s'inquiète de la vie religieuse monastique, qu'il s'agisse de Rabelais ou de More, l'organisation semble assez réglementée malgré une apparence libertaire. Le détachement du modèle initial semble particulièrement complexe chez More qui a grandi dans un monastère. De fait, quand il imagine la forme de vie religieuse ainsi que son rythme et son organisation, nous pouvons constater un mode de vie relativement ascétique et pur. De même, s'il place l'âme au-dessus du corps, More nous montre quand même le principe d'un corps sain dans un esprit sain que l'on retrouve dans l'éducation rabelaisienne. De cet équilibre entre hygiène du corps

⁵⁷² Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 55.

et clarté de l'âme, More nous présente une vision quelque peu élitiste des religieux qui semblent au-dessus des autres habitants de l'Utopie. Personnages d'exception, ils conservent tout de même les aspects caractéristiques de la vie cénobitique, notamment en ce qui concerne les repas, moments communs de partages et d'échanges. A heure fixe, et suite à l'appel d'un clairon, les Utopiens mangent de concert, un repas unique qui suit une lecture concernant la morale. Autour de la table, les places sont fixes et codifiées et malgré une certaine ouverture quant au mariage, hommes et femmes mangent chacun d'un côté bien précis. En effet, si l'utopie érigée en cité semble chez More libertaire, novatrice et tolérante, elle en conserve néanmoins les codes rigoureux et fixes de la vie monacale.

More, et c'est aussi le cas chez Rabelais présente ainsi le portrait sociétal d'une vie quelque peu ascétique mais surtout élitiste et qui, au fil des pages, semble se refermer de plus en plus sur elle-même. Cette fermeture s'affirme parallèlement chez Rabelais qui, dans un premier temps avoue un refus des murs mais, par la suite, décrit son abbaye sous les traits d'une forteresse qui puise ses allures dans les places fortes du Moyen-âge, « le bastiment feut en figures exagone, en telle façon que à chascun angle estoit bastie une grosse tour ronde (...) et estoient toutes pareilles en grosseur et protaict⁵⁷³ ». Cette architecture singulière s'avère un compromis entre le château fort du Moyen-âge et le palais à l'italienne mais semble décrire un monde clos et imperméable. En effet, si Thélème est une cité ouverte et idéalisée, elle demeure dans sa réflexion tournée vers elle-même, autocentrée. Elle demeure le siège imprenable et presque impénétrable d'une société élitiste, d'une caste savante et érudite. Nous pourrions voir dans les Thélémites une sorte de mandarinat qui tente d'imposer une vision certes tolérante et ouverte mais foncièrement sélective et étroite. Cette suprématie sociétale se traduit par un accès favorisé à la culture savante qui se traduit chez Rabelais par la description primordiale de la bibliothèque qui offre tout un panel scientifique, « depuis la tour Artice jusques à Cryere estoient les belles grandes librairies, en Grec, Latin, Hebrieu, François, Tuscan et Hespaignol, disparties par les divers estaiges selon iceulx languaiges⁵⁷⁴ ». Cette critique de l'élitisme culturel et savant qui s'impose en majesté, nous pouvons aussi l'employer au sujet de Bacon qui, un siècle après More et Rabelais décrit la Maison de Salomon dans *La Nouvelle*

⁵⁷³ François Rabelais, *Gargantua*, op. cit., p. 399.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 401.

*Atlantide*⁵⁷⁵. Il présente alors longuement cette maison de la Découverte et du Progrès qui est la garante du savoir qui seul, permet de prendre de justes et correctes décisions. L'île est principalement l'aboutissement d'un voyage dans lequel nous pouvons voir la métaphore d'un parcours initiatique en quête de connaissances et de savoir.

Ajoutons au sujet de Rabelais que, les Thélémites comme le nom l'indique sont des gens d'étude, de science, mais aussi des figures du prince-philosophe élitiste et aristocratique. Cette impression tant de fermeture que d'élitisme dirigeant, si elle nous éloigne de l'utopie dans son idéologie communautaire et en mouvement perpétuel, donne tout de même une idée bien établie de l'ambition Humaniste de la Renaissance. Nous rencontrons aussi cette vision de manière extrêmement flagrante et détaillée chez Raphaël lorsqu'il peint en 1509 pour les *Stanze* du musée du Vatican la célèbre fresque intitulée *L'Ecole d'Athènes*⁵⁷⁶. A l'intérieur d'un temple aux allures antiques, Raphaël offre un espace totalement idéalisé voire fantasmé, mais un espace qui bien qu'ouvert sur un ciel azur dénote une certaine fermeture dans sa forme globale. Sous cet assemblage parfait d'arches pleines, le peintre démontre une maîtrise parfaite et rigoureuse de la perspective au profit d'un espace théâtralisé qui met en scène une galerie de personnages. Il illustre ainsi une sorte de Panthéon personnel des arts, des sciences et de la philosophie, nous retrouvons par exemple tous azimuts Socrate, Euclide, Platon, Epicure, Pythagore, Héraclite (sous les traits de Michel-Ange), Diogène, Aristote ou encore Apelle auquel Raphaël donne ses propres caractéristiques physiques. Avec cette Ecole d'Athènes, conception idéale de la philosophie telle qu'il l'imagine, l'artiste donne une vision exceptionnelle et élitiste d'une société de sages qui s'érige dans les cieux, au-dessus et au-delà de tout le reste. Le lieu imaginé par Raphaël, tout comme le Vatican dans lequel il réalise sa fresque, s'affirme comme une enclave au monde, une sorte de microcosme privilégié à l'intérieur du macrocosme. Si l'apport de ces philosophes et érudits est indéniable du point de vue culturel et scientifique, ce qui nous interpelle ici est cet aspect de fermeture et de caste à part entière qui semble ressortir du tableau. L'utopie uchronique du tableau de Raphaël réside dans un espace qui n'a plus aucune empreinte au monde palpable et réel. Si cet aspect est récurrent en utopie, ce qui nous

⁵⁷⁵ Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, op. cit.

⁵⁷⁶ Raphaël, *L'Ecole d'Athènes*, 1509-1510, fresque, 440 x 770 cm, Musées du Vatican, Rome.

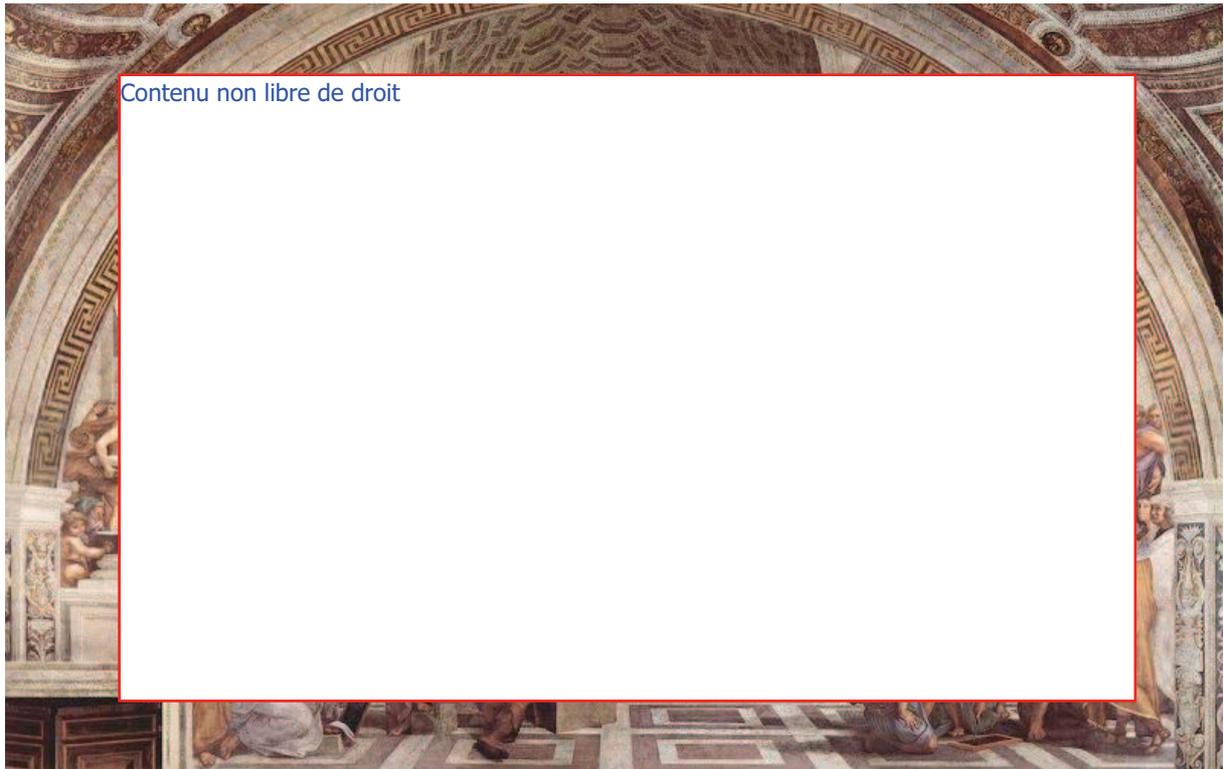


Figure 39 - Raphaël, L'École d'Athènes, 1509-1510.

interpelle, tout comme chez Rabelais ou More, est le tableau d'une société élitiste, sélective et supérieure qui s'affirme non pas dans l'ouverture et l'échange mais dans une sorte d'enclavement ascétique et stérile. Il s'agit d'une caste autocentrée, trop tournée vers elle-même pour entendre ce qui se passe autour. Cette image reprend l'architecture proposée par Rabelais mais aussi sa conception de la bibliothèque. A ce propos, nous pouvons dresser une analogie avec l'architecture de la Bibliothèque François Mitterrand qui, en haut lieu d'étude qui nécessite calme, sérénité et concentration offre un bâtiment fortement autocentré et refermé sur lui-même. Les quatre bâtiments qui dessinent l'espace de la bibliothèque conçue par Dominique Perrault rappellent les tourelles présentées chez Rabelais à chaque coin de l'abbaye. En délimitant ainsi, de manière colossale, son espace, la bibliothèque semble se refermer sur elle-même, comme une enclave qui se retire de la cité parisienne. De plus, en enterrant les espaces principaux de travail et d'exposition, l'architecte semble encore isoler l'espace par rapport à la ville alentour. Au centre de la bibliothèque, il installe un jardin luxuriant, sorte d'Eden central qui n'est pas sans rappeler l'architecture du cloître. L'architecte réalise alors une sorte de bulle fermée sur elle-même mais aussi en rupture avec la cité. Si cette bibliothèque demeure un lieu primordial de culture et de recherche, cette activité semble architecturalement peu encline au partage et à l'échange. Un côté élitiste, souvent associé aux bibliothèques, se dégage architecturalement du lieu qui façonne l'espace comme une imperméabilité autonome, une sorte d'abbaye de Thélème qui s'ouvre en théorie mais demeure close en pratique. Là où la Bibliothèque Nationale recèle une sorte de jardin secret en son sein, Rabelais place au centre de l'abbaye une fontaine, sorte de trésor mystérieux qui vient spécifier par métonymie une sorte de clôture intérieure mais aussi un certain chronocentrisme voire un ethnocentrisme. Dans l'ouverture ultime voulue à travers le fameux « fay ce que voudras », Rabelais pousse à l'extrême l'utopie et son erreur certainement réside dans une tentative de justification de cette dernière. Pour ce faire, il dresse le portrait d'une société dont la plausibilité et la possibilité demeurent uniquement dans un élitisme qui fait que l'utopie originelle court peu à peu à sa perte dans un échec de son essence. Avec ces quelques figures où l'utopie tente de s'accomplir en action et en justifications, nous assistons à l'affirmation de certaines limites qui définissent tout autant l'utopie qu'elles la façonnent.

Une société élitiste qui inquiète les limites de l'utopie

L'exemple de Thélème est éclairant au sujet du projet utopique car sa littérature tente d'en dessiner les enjeux tout autant qu'elle en décrit, certainement malgré elle, les contours et les frontières. Si Rabelais tente de décrire un projet ambitieux où règnent la liberté et le bonheur en figures ultimes et en valeurs capitales, il dresse pour autant, par la suite, une société qui enclot et exclu. Si nous lisons attentivement Rabelais, son propos échoue peu à peu dans une tentative de limiter son propos, d'en dresser les barrières visant à assurer sa pérennité. Dans un désir de contourner, de cerner littéralement l'espace de l'utopie et de sa cité, Rabelais trace les limites d'une ville qui s'exclut de l'utopie. Il présente alors une société élitiste qui s'affirme dans un certain rejet qui renie la règle ambitieuse qui régit originellement tant l'espace que le mode de vie. Il présente alors une sorte de caste dont les protagonistes « tant noblement estoient apprins qu'il n'estoit entre eulx celluy ne celle qui ne sceust lire, escrire, chanter, jouer d'instrumens harmonieux, parler de cinq et six langaiges, et en iceulx composer tout en carme⁵⁷⁷ ». Dans cette sélection rigoureuse et restrictive de la population des Thélémites, dans un excès de projection, Rabelais tente de situer sa cité au centre d'un monde dont elle est censée s'exclure pour exister. C'est cette vision que développe Marin pour qui, « Thélème est un paradigme de ville, un centre producteur, un "omphalos" de structuralité à partir duquel s'organise l'espace extérieur spatio-géographique⁵⁷⁸ ». En ce sens, sur la grande porte de l'abbaye est inscrit un long discours proscrivant l'accès à toute personne négative, faible de valeurs et opposée au système humaniste développé par Rabelais. Les avis divergents, vils et critiques sont ainsi mis au ban de la société thélémitte qui accueille selon ses choix et ses valeurs intrinsèques. Dans un rejet de l'altérité en tant que différence et défaillance, la cité rabelaisienne souligne un échec annoncé de l'utopie dans une tentative d'exhaustivité. La critique des protagonistes présentés chez Rabelais se déclare tant dans ce rejet d'autrui que par une mise en exergue excessive d'une caste au fonctionnement quasiment aristocratique. Au-delà d'une abbaye conventionnelle où tout semble réglé à l'avance, la vie à Thélème met en avant un changement de paradigme où le plaisir simple surpasse la quête ultime du bonheur, « la vie à Thélème est un enchantement perpétuel où l'on goûte tous les plaisirs destinés à une élite,

⁵⁷⁷ François Rabelais, *Gargantua*, op. cit., p. 425.

⁵⁷⁸ Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, op. cit., p. 41.

plaisirs délicats du corps et de l'esprit, fêtes, chasses, concerts, traditionnelles distractions princières, mais aussi conversations raffinées, débats intellectuels au sein de compagnies choisies où la femme joue un rôle important. (...) Elle reste le rêve d'une vie aristocratique où l'idéal humain est celui du parfait courtisan sans pédantisme plutôt que l'humaniste érudit, qui s'y trouverait sans doute un peu dépaycé⁵⁷⁹ ». Nous retrouvons avec ces mots le portrait presque platonicien du roi-philosophe que Rabelais place au-dessus de tous en dépit d'un projet initial totalement autre et bien moins sélectif. C'est une critique que nous établissons avec Servier qui voit dans l'origine même du terme employé un groupe d' « humanistes qui incarnent le rêve orgueilleux d'être des princes philosophes éclairés, seuls guides possibles pour "l'ignorante et sottie multitude" ⁵⁸⁰ ». Avec ce point chez Rabelais, nous nous éloignons un peu de la vision initiale de More au profit d'une société élue et éclairée seule capable de diriger, de se diriger. Si More favorise aussi une société élitiste, cette dernière s'affirme en communauté mais aussi et surtout dans le débat, l'échange et l'étude qui font que l'Utopie est une matière plus malléable et donc moins restreinte chez le chancelier anglais. Rabelais pêche par un excès de confiance, couvert d'humour et de drôlerie non négligeables, qui entraîne l'utopie initiale dans une dérive sélective du rejet et d'autorité. Pour signaler aussi cet échec, nous pouvons citer un cas magistral, *Le Jeu des perles de verres*⁵⁸¹, qui illustre à la perfection les dérives d'une société qui érige le savoir en maître quitte à exclure et mettre au ban toute conception de l'altérité. Ainsi, Herman Hesse, propose un récit passionnant et émouvant où nous assistons peu à peu, discrètement et subtilement à l'explosion d'un jeu dont plus personne ne semble saisir les règles et les enjeux. En voulant pousser la culture élitiste à son paroxysme l'auteur propose au final une vision certes poétique mais bien pessimiste d'une utopie qui au départ semblait génialement fomentée.

Dans la recherche de faisabilité et donc dans un désir exhaustif de justification, l'utopie écrite, si elle se réalise dans un premier temps, s'avère un échec dans un deuxième moment. A trop vouloir détailler et clore parfaitement son projet, notamment architectural et sociétal, l'écrit se donne une ambition trop descriptive qui nécessite une anticipation accrue et un système figé. Or, nous savons que les valeurs

⁵⁷⁹ Madeleine Lazard, *Rabelais, op. cit.*, p. 178.

⁵⁸⁰ Jean Servier, *Histoire de l'utopie, op. cit.*, p. 126.

⁵⁸¹ Hermann Hesse, *Le jeu des perles de verre: essai de biographie du Magister Ludi Joseph Valet : accompagné de ses écrits posthumes*, trad. J. Martin, Paris, Librairie générale française, 1999.

essentielles de l'utopie résident justement dans un système qui se veut ouvert, malléable et en perpétuel questionnement. A trop vouloir concrétiser et situer l'utopie de manière efficace et réalisable, le projet de départ devient caduque et s'annule dans une fermeture hermétique et un refus poïétique. Il s'agit en quelque sorte d'une autodestruction qui est le risque encouru par l'exhaustivité du projet utopique ; « certes, l'Utopie s'est toujours présentée comme l'organisation et la structuration de l'espace par une idée, une représentation, en vue de son habitabilité parfaite. Mais le discours sur l'utopie est, en fin de compte, l'écriture de cette topique et du même coup, il réduit en système les jeux des instances topiques et l'utopie même s'y engloutit⁵⁸² ». Cette dérive en littérature dont nous parle ici Marin porte aussi un intérêt à propos de l'architecture. En effet, quand certains auteurs poussent l'utopie dans un paroxysme qui voit se mettre en place une société enclavée et élitiste, l'héritage architectural se traduit par un agencement d'espace particulier qui rompt avec les concepts que nous avons pu avancer au préalable. La cité par exemple n'est plus le lieu architecturé du partage et de l'échange mais une appropriation du territoire que pourtant les utopistes à l'image de Thomas More, craignaient tant. L'appropriation du territoire, sa privatisation, adviennent en effet en rupture avec qui articule individuel et collectif. Avec une société suprématiste et hégémonique, l'équilibre est rompu et de fait, l'utopie ne peut plus ni tenir ni se tenir dans l'interstice qui fait charnière entre les concepts. Nous le rappelons avec Salignon, « la cité, la ville, le bien public ne sont assignables mieux encore appropriables, ni par un sujet ni par une institution⁵⁸³ », cette affirmation devient caduque dans une société tournée uniquement sur elle-même, sans porte ouverte vers un ailleurs poétique et poïétique.

1-1-3 L'étrange cité des Kabakov : une autre cité qui inquiète le contemporain

C'est cette notion de cité enclavée que nous tenterons ici d'aborder non plus par le prisme de la littérature comme nous venons de l'avancer avec More et Rabelais,

⁵⁸² Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, op. cit., p. 49.

⁵⁸³ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 15.

mais à travers une réalisation plastique majeure proposée au Grand Palais en 2014 par le couple d'artistes Ilya et Emilia Kabakov. Si nous revenons ici vers cette œuvre, ce n'est plus pour questionner l'entrée ou l'ouverture que nous avons déjà pu examiner mais pour questionner plus en profondeur la mise en place et en formes d'une cité utopique conjuguée au contemporain. Cette œuvre immense est, soulignons-le, un des points de départ de notre réflexion intime qui marque l'engagement de cette thèse. Elle est en effet, une initiation à la conception plastique et philosophique de l'utopie tout autant qu'elle engage intrinsèquement une réflexion sur l'architecture et le contemporain. Cette installation reflète parfaitement et en tous points notre démarche de recherche qui se place à la jonction de divers champs disciplinaires qui se répondent et se questionnent en réciprocités. Il s'agit d'une œuvre capitale qui, au-delà de la chronologie, inquiète tout un système de pensées où se côtoient archaïsme et contemporanéité dans un rapport plastique et intime à l'architecture de la cité utopique. Cette œuvre bouleversante et puissante vient ici en écho à deux textes que nous devons catégoriser comme classiques, car elle doit elle-même être considérée comme une œuvre classique au sens noble du terme, au sens humain de sa réception et de sa lecture. *L'étrange cité*⁵⁸⁴ des Kabakov doit être perçue comme une œuvre primordiale, à l'image des écrits de More ou Rabelais, car elle implique une lecture et une relecture plurielles qui offrent tout autant, au fil du temps, de réponses que de questionnements. Elle inquiète ainsi la pensée et l'art en s'affirmant en divers niveaux de lecture ce qui en fait donc un classique au sens que lui concède Borges qui propose : « N'est pas classique (je le répète) un livre qui nécessairement possède tel ou tel mérite ; c'est un livre que les générations humaines, pressées par des raisons différentes, lisent avec une ferveur préalable et une mystérieuse loyauté⁵⁸⁵ ». Ainsi si *l'Utopie* de More est à lire et à relire, si elle perdure au fil des générations sans perdre aucunement de sa verve et de son style, c'est parce que son contenu et sa forme demeurent une préoccupation universelle et éminemment contemporaine. Il en va de même avec l'œuvre des Kabakov qui se lit au présent tout autant qu'elle ambitionne le futur et accueille le passé. Dans son acte de monstration de la ville, elle marque son empreinte au présent mais dans un présent qui, tout comme l'utopie, interpelle nécessairement et harmonieusement passé et futur. L'œuvre des Kabakov érige une

⁵⁸⁴ Emilia et Ilya Kabakov, *L'étrange cité*, 2014, installation *in situ*, matériaux divers, Monumenta, Grand Palais, Paris.

⁵⁸⁵ Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, trad. P. Bénichou, Paris, Gallimard, 1986, p. 252.



Figure 40 - Emilia et Ilya Kabakov, *L'étrange cité (vue générale)*, 2014.

cité éphémère qui persiste et perdure au fil du temps qu'elle questionne justement non pas d'une manière linéaire mais selon une approche réflexive et ouverte. En proposant une cité utopique à travers une figure artistique complexe, le couple d'artiste place son œuvre dans une entente anachronique de la cité. Cette rencontre prolifique de l'art et de la ville nous place dans une conception et dans une réception atemporelle au sens que lui donne Borges pour qui, « l'image que nous nous faisons de la ville est toujours quelque peu anachronique⁵⁸⁶ ». Cette cité en dehors du temps et de l'espace, nous tenterons de mieux l'approcher, de mieux l'entendre, pour saisir les caractéristiques d'une utopie qui s'affirme dans un contemporain qu'elle questionne et agite.

L'accès à cette étrange cité érigée à l'occasion du Printemps 2014, se fait dans un premier temps sous le signe de l'accueil et de la réception. Le spectateur pénètre dans l'enceinte du Grand Palais puis, il est amené à se diriger vers sa droite où trône une immense coupole. Cette dernière, inclinée horizontalement, offre une sorte de rosace concave dont les vitraux sont autant de jeux de lumières. Espace initial presque sacré, cette coupole évoque la théorie du musicien russe Alexandre Scriabine à l'origine d'une sorte d'orgue lumineux qui associe les sons et les couleurs. Cette première partie monumentale encercle le spectateur dans une figure creuse de l'accueil. Dans cette figure architecturale en forme de réceptacle, le spectateur est reçu et accueilli dans un geste formel et esthétique rassurant, presque sacralisé. La déliaison avec l'extérieur se fait ici active et nous sommes clairement et symboliquement accueillis dans un nouvel espace, une enclave au réel dont elle se détache. L'expérience sensorielle et esthétique débute avec cette coupole bien qu'elle ne fasse pas vraiment partie de la cité à proprement parler. Cette installation originelle est une sorte de sas d'entrée qui pose et impose les conditions d'accès à la cité. Elle est une figure transitionnelle qui articule le dehors et le dedans, elle est cette forme première du seuil dont nous avons déjà observé l'importance en utopie mais aussi en architecture. Il ne s'agit pas d'une porte d'entrée de la cité mais d'un espace intermédiaire de conditionnement qui délimite l'accès à l'œuvre sous forme d'œuvre. Le corps du visiteur est progressivement conditionné au fait qu'il accède à une œuvre qui se donne et s'offre par le biais d'une mise en place spatiale.

⁵⁸⁶ Jorge Luis Borges, *Le rapport de Brodie*, op. cit., p. 25.

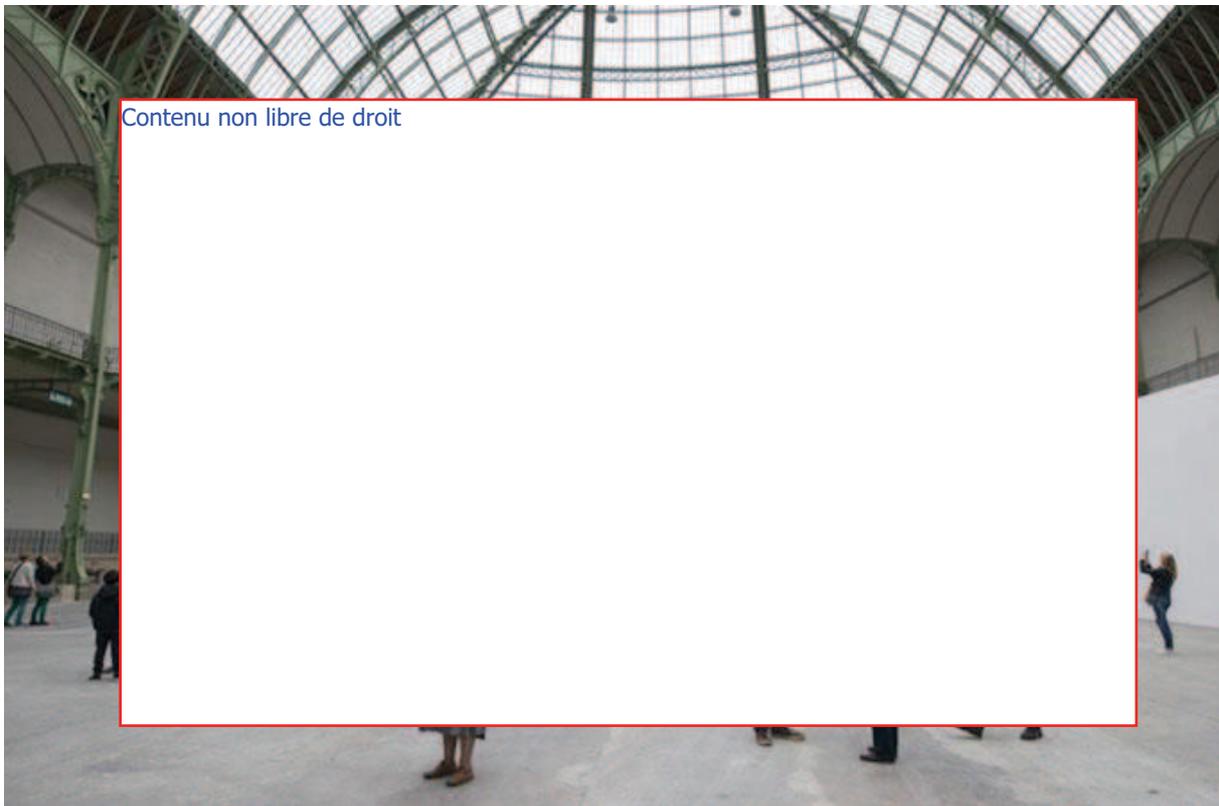
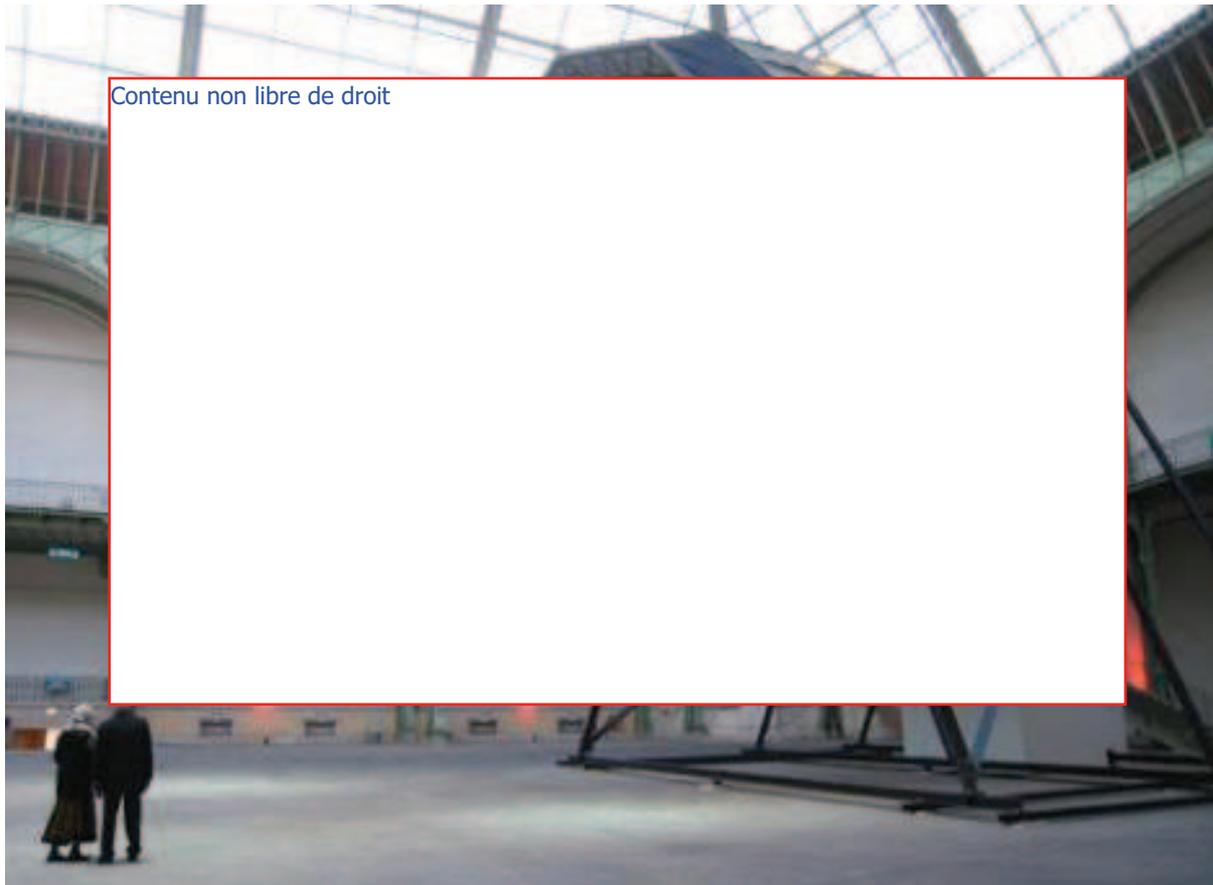


Figure 41 - Emilia et Ilya Kabakov, L'étrange cité (vues de la coupole), 2014.

Dans cet acte premier de réception, l'œuvre affirme d'ores et déjà un premier aspect utopique qui est celui de la rencontre de l'altérité. Nous savons déjà que nous allons avoir à faire à une expérience inédite du déplacement, un glissement par rapport à la réalité qui est restée à la porte du Grand Palais. Cette coupole qui redimensionne l'espace n'est pas sans rappeler dans son motif le plafond majestueux vitré de l'espace d'exposition dont le gigantisme demeure omniprésent. Cette œuvre aperturale nous rappelle qu'il s'agit d'un microcosme à l'intérieur d'un macrocosme que l'œuvre tente de nous faire oublier peu à peu. Cette coupole immense, de par sa disposition, nous accueille dans un premier temps pour mieux nous guider dans un second vers l'entrée de l'étrange cité façonnée telle une arche archaïque dont nous avons déjà parlé. En face de la coupole se dresse en effet, comme en réponse, l'arche qui est la porte articulatoire de la cité utopique. Le cheminement du spectateur est ainsi façonné et envisagé de telle sorte que l'accès et le passage à l'intérieur de la cité soient calibrés par une architecture à la fois organisée et hiérarchisée. La transition vers la cité est programmée pour un parcours architectural au sein duquel, comme dans un voyage, le spectateur découvre peu à peu la cité qui le convoque. Avec ce phénomène de glissement progressif s'effectue esthétiquement et visuellement la rupture nécessaire qu'impose l'utopie au temps et à l'espace du réel. Le détachement du réel s'affirme petit à petit, par étapes comme pour mieux en répéter l'enjeu. Avant d'accéder clairement à l'enceinte de la cité utopique, le visiteur en pèlerinage aura traversé premièrement la porte du Grand Palais, puis sera accueilli sous l'imposante coupole musicale avant de traverser le seuil d'une arche béante immaculée. Ces quelques étapes sont autant de moments et de lieux qui jalonnent ce que nous avons pu qualifier de « voyage vers utopie », sorte de conditionnement nécessaire pour rencontrer les limites d'une cité qui s'offre par son enceinte énigmatique.

Nous avons bien précisé que le cerne de la cité est une limite essentielle à l'utopie bien que ses contours soient flous et poreux. L'enceinte de l'étrange cité des Kabakov va dans ce sens, il s'agit de localiser la cité utopique par la mise en place de limites qui clôturent tout autant qu'elles ouvrent l'espace. Par le choix de la cité comme support artistique, les artistes affirment une réflexion autour de l'espace architectural. Dans cette mise en scène, cette mise en jeux des limites et des remparts, c'est un espace qui crée et ambitionne une spécialisation inédite et surprenante. Nous

accédons peu à peu dans un lieu qui façonne l'espace à son image et l'utopie réside dans le caractère étrange que l'on retrouve dans l'intitulé de l'exposition. Nous retrouvons mise en œuvre l'inquiétante étrangeté de Freud mais aussi le caractère étrange de l'utopie qui est pluriel et polysémique. Il s'agit d'une cité, d'un espace qui dérange de manière inquiétante mais aussi qui inquiète au sens de réflexion interrogative. Le spectateur est happé dans un espace qui est celui de l'altérité, de l'autre, au sens de la rencontre ouverte et poétique. Nous assistons à la mise en tension du schème utopique que nous entendons avec Marin comme « une organisation de la spatialité comme production d'espaces⁵⁸⁷ ». Dans la stature d'un lieu utopique se trame la création d'un espace inédit et surprenant qui nous saisit et nous embarque selon ses propres règles et selon un fonctionnement intrinsèque. L'espace de l'étrange cité nous encercle et nous enlace dans une expérience esthétique de l'espace et du temps en rupture, au profit d'un façonnement inédit qui projette et envisage. L'accueil du spectateur est ainsi envisagé par la mise en place d'une enceinte inquiétante tant par la simplicité de ses formes que par la blancheur immaculée de ses contours. Il s'agit bel et bien d'un lieu neuf qui est l'espace incertain de l'altérité qui accueille paradoxalement avec inquiétude et sérénité. Cette expérience esthétique de l'espace est physiquement impressionnante tant dans la mise en place d'une enceinte mystérieuse que dans l'érection d'une cité en tant que modèle de ville. L'art s'affirme en effet dans la réalisation d'une cité utopique qu'elle aménage et sculpte. Avec cette installation plurielle se joue la rencontre harmonieuse et rythmée de l'art et de son espace de création. Nous citons à ce propos les mots de Camillo Sitte pour qui, « on serait en droit de penser que l'art a sa place pleine et entière précisément dans l'aménagement des villes, car la ville est une œuvre d'art qui exerce quotidiennement, à chaque heure, son action sur la masse du peuple, alors que le théâtre et le concert ne sont accessibles qu'aux classes fortunées⁵⁸⁸ ». En effet, dans cet acte d'expérience esthétique, l'étrange cité des Kabakov s'offre à tous, sans se limiter à une élite intellectuelle et cultivée. L'œuvre s'affirme dans une rencontre gratuite accessible à tous justement car elle en appelle à la figure de la cité qui est le lieu de tous. L'œuvre qui expose une ville utopique traite alors d'un support universel tant la cité est l'affaire de tous, à tous temps et en tous lieux. Ainsi, les Kabakov

⁵⁸⁷ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces, op. cit.*, p. 27.

⁵⁸⁸ Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, trad. D. Wiczorek, Paris, éditions du Seuil, 1996, p. 119-120.

réalisent une œuvre qui accorde et conjugue tant l'archaïsme du motif que la contemporanéité d'un espace renouvelé.

Par la construction d'une enceinte qui englobe, encadre et accueille, les Kabakov font de l'architecture une pratique du langage qui relie, connecte et ainsi ouvre le champ des possibles. L'espace ainsi proposé et disposé déploie un acte de langage qui narre et trace un réseau de cheminements possibles. La cité ainsi dessinée et contournée propose un ensemble de connexions, de liens et de cheminements à travers l'espace utopique qui rythme l'œuvre. Chez More, le projet écrit de l'Utopie tisse des liens qui engagent un espace de lecture, celui du récit ; avec les Kabakov, le réseau projeté se donne dans toute sa spatialité qui architecture un lieu qui prend tout son sens. Il s'agit de la mise en place d'un espace en mouvement qui crée le mouvement, la cité demeure mobile ne serait-ce que dans l'acte de parcourir auquel elle invite nécessairement. En prenant la ville comme support artistique, l'utopie des Kabakov incite aux déplacements, aux connexions et aux transitions. Ces échanges, ces réseaux de sens et d'espaces sont permis et offerts dans la création d'une ville qui est un langage universel du mouvement. Pour Jean-Luc Nancy, « la ville, elle, ne se repose jamais, son principe est de maintenir une quantité de mouvement, sans laquelle les rapports, correspondances, corrélations dont elle est faite se trouveraient paralysés⁵⁸⁹ ». Cette mise en tension et en rythme est effective chez les Kabakov car ils proposent non pas une cité figée et systémisée mais un espace fait de glissements et de connexions de lieux qui s'interpellent et se répondent.

A l'intérieur de l'enceinte urbaine, nous rencontrons cinq espaces, cinq édifices qui sont autant d'expériences utopiques possibles. Séparées les unes des autres, ces cinq possibilités sont pourtant connectées par des espaces vides, sortes de latences ou de respirations qui articulent les échanges. Il s'agit de lieux de ruptures, de questionnements et de découvertes qui apparaissent dans un détachement affirmé du réel. C'est cela qu'affirme Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition, à propos de ces édifices : « Il règne à l'intérieur de ces espaces une atmosphère de sacrée destinée à transporter le visiteur dans une sphère qui l'arrache à la vie quotidienne et

⁵⁸⁹ Jean-Luc Nancy, « Corps de/dans la ville », in colloque international « *L'art de la ville* », Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2009.

à ses tracas⁵⁹⁰ ». Nous considérons ces espaces comme autant de lieux auratiques et utopiques où le réel n'a plus d'emprise tant sur le temps que sur l'espace au profit d'une expérience inédite. L'étrange cité utopique s'inscrit dans la rupture qui est le propre de l'art qui déplace et crée, voire récrée. En effet, le jeu utopique est ici aussi extrêmement présent dans une mise en scène des formes et des espaces. Il s'agit avec ces cinq cellules de créer des expériences sensorielles différentes visant à rencontrer l'utopie en tant que passage vers un ailleurs encore inconnu, « chaque édifice contient en effet un récit qui traite d'une voie possible pour atteindre l'au-delà par des métaphores, des atmosphères ou des suggestions sensorielles. Ce voyage dans l'immatériel et l'infini suit une évolution qui passe par différents stades⁵⁹¹ ». La conception du couple d'artistes révèle exactement le projet utopique exposé, c'est-à-dire mettre à disposition des espaces en rupture qui créent entre eux un lien qui projette vers l'ailleurs et l'au-delà. Dans cette expérience progressive de l'espace et du temps mis en œuvre, le spectateur est inscrit dans un cheminement de langages et de symboles qui s'offrent par le prisme de l'ouverture. Ouverture des possibles et des envisageables.

Quatre de ces édifices sont situés en cercle et offrent des espaces clos et sombres qui rappellent l'architecture de petites chapelles. Le premier édifice intitulé « Les Portails » accueille une réflexion plastique et formelle sur la porte en tant que lieu de transition et de passage. Nous ne reviendrons pas sur cette partie que nous avons déjà longuement approchée auparavant. Soulignons qu'il s'agit d'un travail qui ambitionne tant la limite que son dépassement lié à l'ouverture et donc à l'accès vers l'utopie. La deuxième pièce, « Manas », offre en son centre une maquette d'une cité tibétaine archaïque et merveilleuse qui s'inscrit sur deux niveaux : le terrestre et le céleste. Cette cité utopique inscrit dans l'œuvre un dialogue pluriel, dialogue entre le passé et le présent mais aussi entre la quotidienneté associée au terrestre et la spiritualité associée au céleste. Pour les Kabakov, il ne s'agit pas avec cette pièce de projeter une cité utopique futuriste mais plutôt de concevoir une interaction avec le passé historique en tant que connexion originelle. Encerclé de huit montagnes sacrées, le centre névralgique de cette cité archaïque étrange est directement en connexion avec la cité céleste qui lui répond en écho et en inversion. Ainsi les artistes

⁵⁹⁰ Jean-Hubert Martin in, *Ilya et Emilia Kabakov: l'étrange cité : Monumenta 2014, op. cit.*, p. 9.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

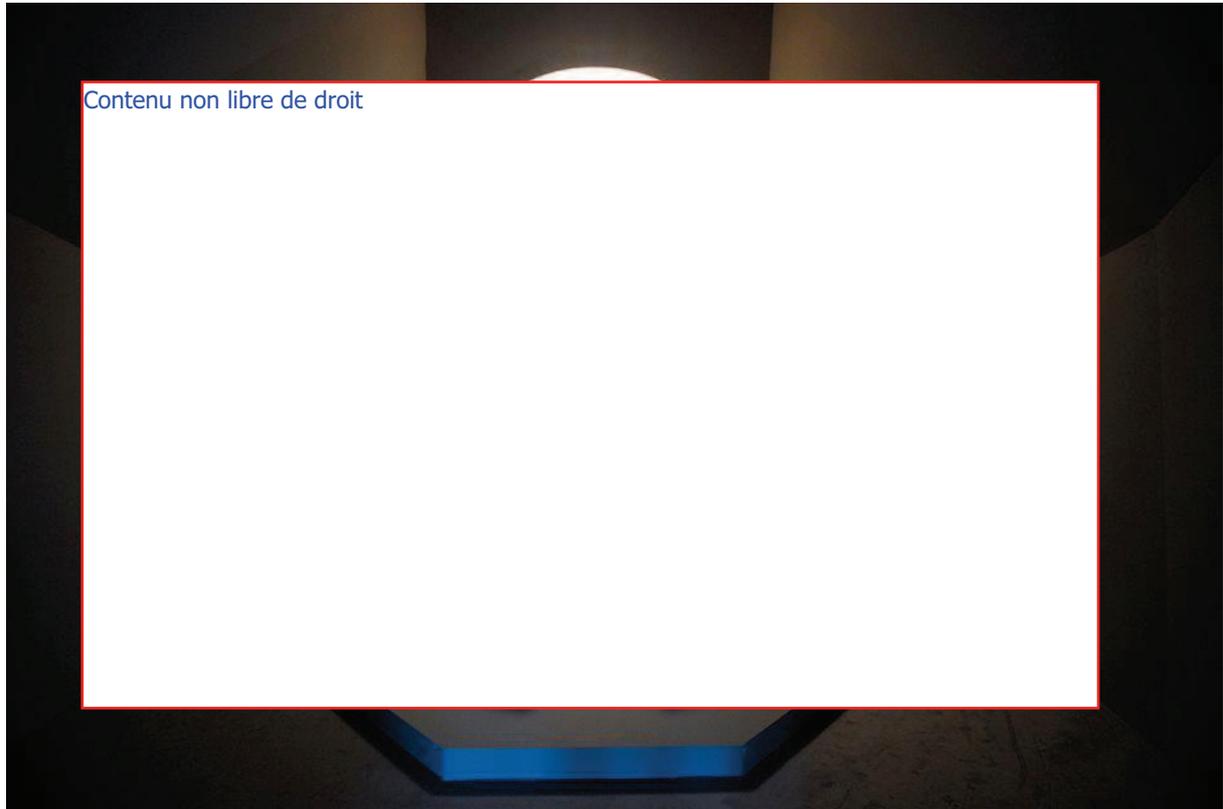


Figure 42 - Emilia et Ilya Kabakov, L'étrange cité (Manas), 2014.

affirment l'utopie dans une origine historique de son projet qui se veut universel, spirituel et spatial. L'ailleurs est alors pluriellement convoqué dans un travail architectural qui articule le haut et le bas, le ciel et la terre. Chacune des huit montagnes intervient comme une sorte de métaphore du langage entre les formes et les messages. Cette pièce mystérieuse offre à l'ensemble de l'étrange cité une empreinte historique et civilisationnelle dans un passé révolu et oublié. La mémoire et le souvenir comme témoignages du passé offrent à l'œuvre un rappel de la cité comme motif universel de l'utopie. Cette maquette, support récurrent de l'architecture bâtie et projetée, souligne l'accès possible vers un au-delà inconnu mais envisagé. Elle est aussi un appel à l'élévation comme une nécessité du dépassement du réel associé à l'horizontalité terrestre.

La troisième pièce ou « Le centre de l'énergie cosmique » révèle elle-aussi une recherche à propos de l'élévation mais ici plus teintée par l'aspect scientifique. La pièce toujours très sombre et mystérieuse offre en son centre une maquette cette fois-ci très détaillée qui présente un ensemble de tours et d'édifices aux allures élancées et futuristes. Cet ensemble proche d'un complexe scientifique emprunté à science-fiction tend à mettre en place un lieu de connexions et de projections vers le cosmos. Il s'agit avec cet ensemble d'entrevoir une communication utopique mais très studieuse avec la noosphère, sorte d'entité créative et humaniste théorisée par le scientifique russe Vladimir Vernadski. Pour ce dernier, l'ensemble des créations historiques et culturelles des anciens ne disparaît pas mais demeure stockée dans une sphère cosmique qui entoure la Terre. Par la mise en place de cette maquette, les Kabakov réaffirment une connexion avec un passé en attente organisé sous la forme utopique d'un nulle-part cosmique. Cette œuvre met en dialogue passé, héritage, art et science au profit d'une construction complexe et détaillée qui interroge notre conception scientifique et artistique actuelle. Cette figure précisée de l'élévation n'est pas sans rappeler les édifices des civilisations les plus anciennes (Pyramides de Gizeh ou encore Tour de Babel) mais aussi les créations plus contemporaines de Tatline ou El Lissitzky. L'utopie réside encore, nous l'affirme les Kabakov, dans un dialogue anachronique entre les sciences, les arts et la cité.

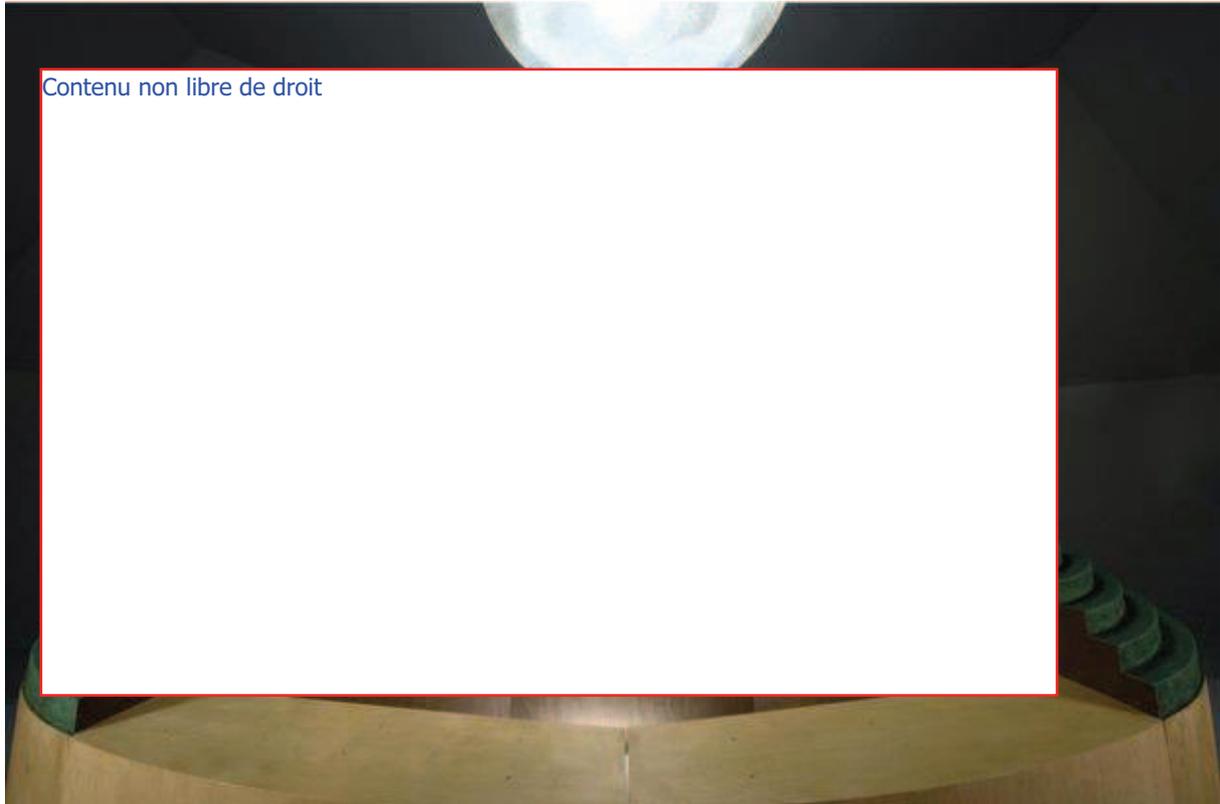
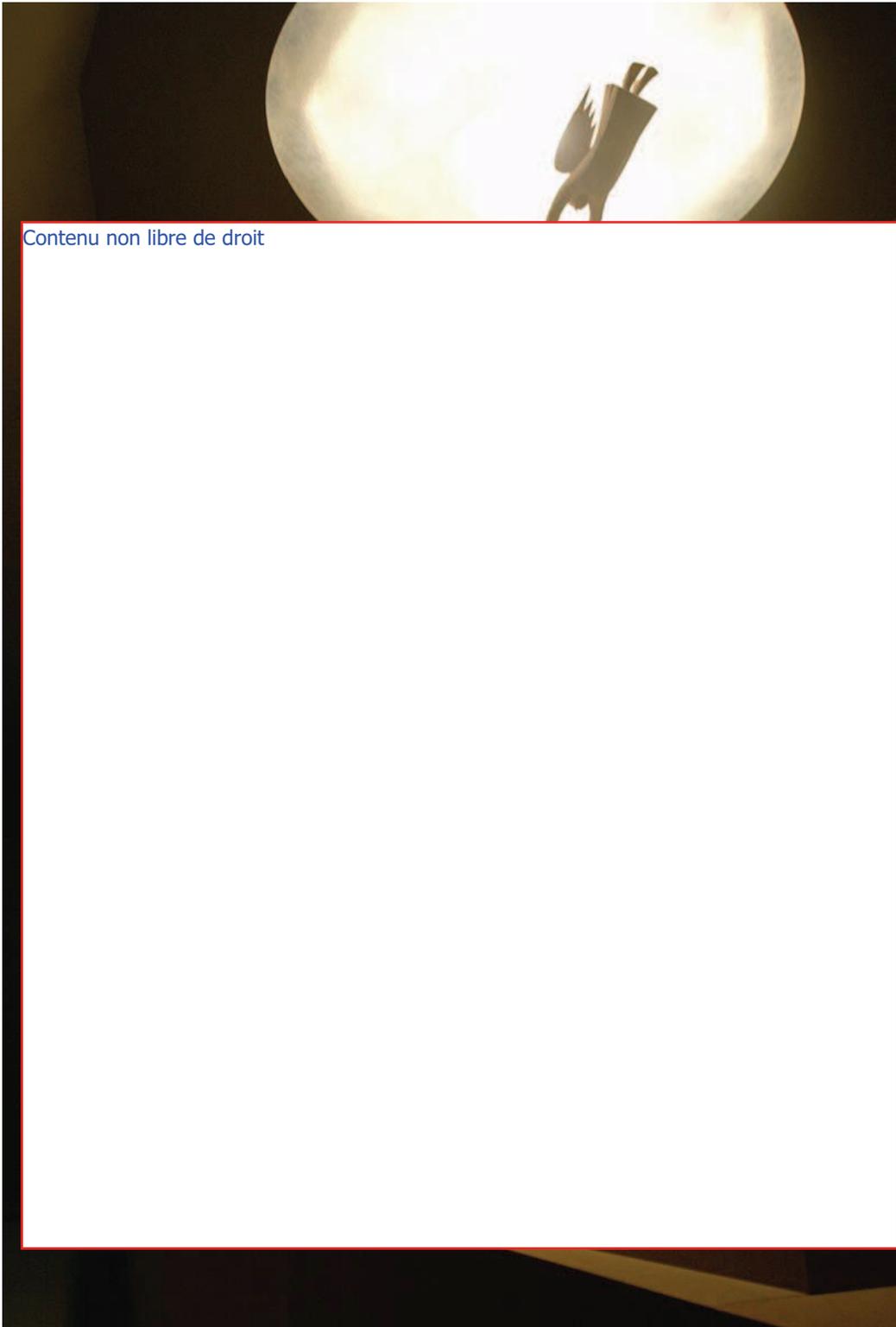


Figure 43 - Emilia et Ilya Kabakov, L'étrange cité (Le Centre de l'énergie cosmique), 2014.

La quatrième pièce, « Comment rencontrer un ange », traite elle-aussi de l'élévation vers un ailleurs supposé et convoqué mais elle le fait davantage par le prisme de la simplicité et de la spiritualité. Au-delà d'une simple figure religieuse, les Kabakov utilisent la figure de l'ange comme une allégorie du bonheur et de la sagesse. L'installation mise en valeur dans cet espace représente un paysage plutôt rural au centre duquel se dresse tout en hauteur une construction alambiquée et complexe, une sorte d'échelle immense qui permet l'élévation au-dessus, au-delà du paysage. Un petit personnage est en train de gravir cette échelle, il porte un sac-à-dos et tend les bras vers le ciel. Ciel métaphorisé duquel apparaît un ange qui vient à sa rencontre. Avec cette installation, les artistes offrent un accès à l'accès lui-même. Il s'agit de montrer l'élévation dans une figure de transition qui donne accès à un ailleurs presque mystique symbolisé par l'ange. L'ange en présence affirme la rencontre comme le moment auratique d'une rencontre du possible, la rencontre de l'altérité pure qui se donne tant dans l'accueil que dans un moment opportun. Non sans rappeler la célèbre fresque de *La création d'Adam* par Michel-Ange, cette installation souligne un moment tant de dépassement que de *kairos*, d'équilibre en rythme qui fait tenir. En effet, cette installation, grâce à une certaine impression d'instabilité et de fragilité, souligne le caractère sublime et exceptionnel d'une rencontre qui se fait et qui se dit. Dans la fragilité d'un instant opportun, les Kabakov montrent l'instant utopique propice qui fait que l'ensemble tient, et se tient. Cette impression est renforcée par le texte inscrit par les Kabakov qui relatent en détail le projet initial et poétique de cette œuvre. Ainsi, nous lisons sur un petit accrochage les mots suivants :

Dans la vraie vie, rencontrer un ange paraît presque impossible. C'est pourtant loin d'être le cas. Il suffit simplement de se rappeler que cette rencontre peut avoir lieu dans des circonstances extrêmes, et surtout à des moments critiques de sa vie. Et il est en notre pouvoir de créer la situation propice à cette rencontre. [...] Celui ou celle qui est décidé à monter jusqu'en haut de l'échelle doit être prêt à y passer plus de deux jours. Quoi qu'il en soit, une fois qu'il approche du sommet, il se retrouve bien au-dessus des nuages, seul, livré au vent et au temps inclément. Il crée ainsi ce moment de crise, qui surviendra forcément, et verra inévitablement apparaître un ange venu répondre à son appel au secours⁵⁹²

⁵⁹² *Ibidem*, p. 40.



Contenu non libre de droit

Figure 44 - Emilia et Ilya Kabakov, *L'étrange cité (Comment rencontrer un ange)*, 2014.

Ces espaces confinés et intimistes permettent aux Kabakov d'explicitier leur démarche architecturale utopique dans un jeu de projets qui mettent en dialogues les temps et les lieux. Il s'agit d'articulations spatiales et temporelles qui créent l'espace de la cité, espace héritier de temps et de pratiques à la fois universelles et archaïques. Enfin, si ces quatre chapelles sont réparties de manières circulaires et s'enchaînent selon un parcours envisagé, il faut à présent se pencher sur le centre névralgique et stratégique de cette étrange cité. Au milieu de la ville utopique se dresse, comme sur la place antique du marché, une cinquième alcôve, de forme rectangulaire, qui accueille « Le musée vide ». Le spectateur se retrouve alors dans une sorte de pièce musée, intimiste, aux tonalités classiques avec murs rouges et dorures. Au centre de la pièce, des divans confortables offrent un repos et une vue directes sur les murs vides de ce musée imaginaire. En effet, la surprise spatiale réside dans le fait que les tableaux attendus dans ce musée sont absents et remplacés par des tâches de lumières ovales. La salle semble uniquement remplie par la *Passacaille* de Jean-Sébastien Bach qui résonne à haut niveau. Le son omniprésent remplace l'observation des tableaux qui sont absents mais s'affirment tout de même dans cette absence. L'art tel que le conçoit un certain classicisme est qualifié par son absence qui est assourdissante. L'omniprésence visuelle de l'art est dite et montrée dans une absence du visuel qui est palliée par le son et l'architecture en lumières. Cette pièce centrale de la cité montre l'art dans une absence qui correspond à une recontextualisation inédite, une rupture qui est caractéristique de l'utopie. Le cœur de la cité regroupe les préoccupations qui nous amènent à lier et mettre en dialogue arts, architecture et utopie. L'espace est conçu ici pour mettre en relation les disciplines au profit d'un questionnement qui décroïssonne et généralise les propos utopiques. Nous retrouvons dans cette installation les projets utopiques de More mais aussi une influence de l'abbaye rabelaisienne. Il s'agit de la mise en place d'une société architecturée à travers l'utopie comme projet commun. Projet de monstration et d'équilibre qui tend à qualifier un lien inquiétant et heureux vers un ailleurs inconnu, vers une altérité supposée mais convoquée. Dans une rupture essentielle et originelle du réel se trame dans la cité des Kabakov l'ouverture d'une rencontre vers un ailleurs voulu et interpellé. Là où nous avons pu évoquer les limites du projet de More ou de Rabelais dans la mise en place d'une société utopique quelque peu figée et systémisée, rejetant l'altérité en dehors, l'installation des Kabakov affirme une connexion avec l'étrange, l'imprévu et l'autre. Cette possibilité n'est rendue possible que par le biais de l'architecture d'une cité qui

s'inscrit dans la mise en place d'une expérience esthétique et éthique ouverte et en mouvement. L'œuvre d'art, en imposant son rythme et son cheminement permet d'outrepasser les apories souvent liées à l'utopie pour offrir une cité qui se tient en battements et en souffles. Cette ville s'affirme dans une connaissance et une acceptation contemporaine d'un passé archaïque qui interpelle l'avenir, l'advenir même dans un jeu de possibilités infinies.

Forte d'un riche héritage utopique, cette œuvre est aussi nécessaire pour l'approche de notre recherche car elle marque en elle l'empreinte de la contemporanéité, c'est-à-dire celle d'une vision temporelle de l'art et de l'utopie dans son état actuel. Elle est en effet le témoignage d'une époque face au regard que nous portons sur la place accordée à l'utopie conjugée au présent. En effet l'art, tout particulièrement quand il s'intéresse à l'utopie, se détache certes du réel mais s'y origine tout de même nécessairement. Comme le dit l'architecte Gaudin, « l'art dit non à son époque, il y puise cependant sa vitalité ! ⁵⁹³ ». Si l'œuvre des Kabakov se donne pour mission un certain dépassement du réel au profit de l'expérience esthétique et poétique, elle ne demeure pas moins une résultante de ce réel initial. Le travail plastique des Kabakov porte en effet toujours en lui l'empreinte d'un réel contextualisé et biographique. Cela est concret avec L'étrange cité qui, si elle décline une ville aux allures et aux inspirations utopiques, semble pour autant espace oublié, en ruine presque. Avec cette œuvre semble se déplier le concept utopique tout au long du parcours mais la vie, le collectif utopique semble avoir déserté les lieux. Nous rencontrons une cité abandonnée, vide, seuls les spectateurs du Grand Palais font résonner ce lieu imaginaire. Ce que semble ainsi nous montrer les Kabakov, ce n'est pas l'échec ontologique de l'utopie, ni ses limites. Nous préférons voir dans leur travail une critique actuelle de la société, société justement où le concept d'utopie se fait de plus en plus absent car jugé faussement et trop rapidement vain. Si nous pouvons voir un écho direct à l'échec du soviétisme au XXe siècle, cette œuvre en réalisant une cité de l'étrange donne à voir une société qui a abandonné le projet communautaire utopique. Cette cité, si comme nous l'avons dit plus haut interroge le passé en tant qu'origine, elle inquiète aussi et surtout le XXIe siècle dans une interrogation qui concerne tant l'architecture que l'art et la politique. Si le projet premier et plastique des

⁵⁹³ Henri Gaudin, *Considérations sur l'espace*, op. cit., p. 156.

Kabakov est évidemment utopique, sa réalisation en montre une conception plus en difficulté. L'espace de l'exposition met en scène une cité oubliée, presque abandonnée. Si son projet initial est de tisser et créer des liens, sa réalisation s'affirme dans un échec du projet qui interpelle nécessairement notre rapport à la contemporanéité. L'œuvre montrée par les Kabakov n'est plus une cité vécue, ce qui lui donne aussi cet aspect inquiétant et étrange. Elle nous défamiliarise avec l'espace dans un questionnement sur le contemporain où la population semble de moins en moins en relation avec son espace. L'œuvre nous montre comment la société actuelle s'éloigne de la cité idéale dans un abandon des concepts et des projets utopiques. Nous sommes alors bien loin de la cité utopique ouverte aux possibilités, telle que l'entrevoit Derrida pour qui, « la ville est bien en elle-même un ensemble non clos, non totalisable d'idiomes, de singularités, de styles : accueil de l'autre en soi, lieu ouvert à la venue même de l'avenir, à l'imminence⁵⁹⁴ ». Si c'est ce projet qu'ambitionnent initialement et poétiquement les Kabakov, leur cité décline peu à peu une atmosphère d'oubli et d'abandon. Dans sa réalisation plastique, l'œuvre affirme un projet mais souligne aussi l'échec sociétal d'un lieu concrétisé. Cette cité, du propre aveu des artistes, « rappelle, par son aspect et son concept, la Cité du Soleil utopique de Campanella, ou encore la Castalie de Herman Hesse⁵⁹⁵ ». A l'image de ces deux ouvrages auxquels nous pouvons ajouter More et Rabelais, la cité des Kabakov souligne un projet utopique initial qui décline peu à peu ses limites et ses contours. Ainsi, cette œuvre nous apparaît comme un témoignage primordial tant sur la position contemporaine de l'architecture que sur la place laissée au projet utopique dans nos cités. Comme le souligne Claire Fagnart dans un ouvrage collectif qui interroge la place de l'utopie par le prisme de l'art au XXe siècle, utopie et espace « dans l'utopie moderne, le lieu de l'utopie est à réaliser dans un endroit existant. Il s'ensuit que l'architecture est l'outil par excellence de sa concrétisation, elle accompagne toutes les révolutions et tous les projets utopiques⁵⁹⁶ ». Ainsi l'utopie se plonge plutôt dans une sorte d'uchronie où temps et espaces ne sont plus en adéquation. Si nous touchons là aux limites concrètes de l'utopie, il ne faut pas y voir uniquement un échec ou une défaite du projet. Au contraire, c'est justement sur ces occurrences de limites

⁵⁹⁴ Jacques Derrida et Catherine Malabou, *La contre-allée*, Paris, la Quinzaine littéraire : L. Vuitton, 1999, p. 135.

⁵⁹⁵ Ilya et Emilia Kabakov, *Ilya et Emilia Kabakov: l'étrange cité : Monumenta 2014*, op. cit., p. 11.

⁵⁹⁶ Claire Fagnart in, Roberto Barbanti et Claire Fagnart (dir.), *L'art au XXe siècle et l'utopie: réflexions et expériences*, Paris, éditions l'Harmattan, 2000, 383 p., p. 102.

et d'échecs qu'il faudra se concentrer afin de comprendre les enjeux qui façonnent et définissent les contours de l'utopie. Nous tenterons alors de comprendre certaines expérimentations historiques et sociétales afin d'éclairer les erreurs et apories liées intrinsèquement à l'utopie.

1-2 De la « cité-modèle » vers un modèle unique de la cité

*« La nature de mon esprit est telle que je hais tout début et toute fin,
parce que ce sont des points précis. Rien que d'imaginer que
tout ce qui est éphémère pourrait être définitif,
que les hommes pourraient être tous heureux un jour,
que l'on pourrait trouver une solution aux maux de la société,
cela me rend fou »
Fernando Pessoa⁵⁹⁷*

Il s'agira dans la suite de la recherche de questionner quelques concepts historiques et littéraires liés à l'utopie dans une expérimentation concrète et réalisée. Ainsi seront ambitionnées les notions de « cités-modèles » en tant qu'exemples idéologiques à suivre et à pérenniser. Dès lors, nous tenterons d'investir quelques exemples fameux où l'utopie, traduite en quotidien et en réalité, s'affirme, parfois loin du projet initial, comme un système fixe et codifié. C'est au sein de ces systèmes érigés et édifiés que nous inquièterons le sens profond de l'utopie ainsi que ses déviations, ses écueils et ses erreurs de parcours. Là où la société utopique envisage un modèle idéaliste, nous questionnerons justement les limites de cette idéalisation dans une concrétisation des préceptes parfois dogmatiques, parfois profondément ancrés dans un contexte historique et sociétal fort. La citation de Pessoa introduite ici en préambule nous permet justement d'investir les limites de l'idéal érigé en un système clos et dont la possibilité d'évolution ou de changement est limitée voire inexistante. A travers les Phalanstères, les Familistères, ou encore les cités hygiénistes et géométriques, nous observerons quelques projets utopiques dont l'essence s'affirme dans une quête absolue du contrôle dominée par une notion ou un paramètre exclusif et donc parfois, nous le verrons, excluant. C'est aussi en ce sens que nous questionnerons la place octroyée par ces utopies aux femmes afin d'approcher une conception tout autant historique qu'un questionnement contemporain. Cette approche à la fois observatrice et critique nous permettra aussi de soulever un impératif parfois oublié par les utopies littéraires, celui de comprendre dans la ville sa nécessité d'accueillir l'humain et donc savoir, avec lui, évoluer, mouvoir et changer. Il s'agit là d'un questionnement sur l'utopie qui se poursuit dans un questionnement éthique sur le contemporain des villes. Comme le souligne David

⁵⁹⁷ Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, op. cit., p. 89.

Harvey : « La liberté de nous faire et de nous refaire, de faire et de refaire la ville, est, à mon sens, un des droits de l'homme le plus précieux et pourtant le plus négligé⁵⁹⁸ ». C'est justement dans ce questionnement collectif de droit et d'appropriation des espaces en transition que nous tenterons d'incliner notre recherche dans la suite de ce travail.

1-2-1 Du Phalanstère au Familistère, les micro-cités de Fourier et Godin

Dans notre approche utopique de l'espace architectural, nous ne pouvons pas faire l'impasse sur les projets de deux créateurs avant-gardistes que sont Fourier et Godin. Si l'apport de ces deux personnages emblématiques et représentatifs du socialisme intervient ici c'est pour saisir dans leur vision l'émergence d'une conscience utopique qui s'applique au quotidien mais aussi et surtout pour en cerner les limites voire les écueils. Figure emblématique de ce que nous pourrions qualifier de socialisme utopique, Charles Fourier dès le XVIIIe siècle met en évidence une pensée à la fois novatrice et inédite. Héritier des utopistes de la Renaissance, Fourier s'approprie le concept au profit d'un socialisme auquel il adjoint une réflexion personnelle et convaincue autour de la notion de « passions individuelles ». Ces passions variées et nombreuses rythment la vie humaine et de fait, doivent être prises en considération dans l'élaboration d'une société qui assied architecturalement et éthiquement son projet. Fourier se lance alors pour justifier son apport dans une critique acerbe des conditions déplorables des habitats des populations les moins aisées qui s'entassent dans d'insalubres logements. Sur ce modèle, il dénonce aussi la notion même de spéculation immobilière qui est selon lui synonyme d'échec social et sociétal. En quête de justice et de fraternité, il ambitionne alors la mise en place d'une sorte de société où les citoyens deviennent copropriétaires de l'espace mais aussi des activités qu'ils partagent et échangent. Il imagine alors dans ce sens la création de ce qu'il va nommer les « Phalanstères » sorte de micro-cités agricoles et

⁵⁹⁸ David Harvey cité par Michel Eltchaninoff in, *La ville rêvée des philosophes, op. cit.*, p. 150.

industrielles architecturées dans lesquelles les habitants et usagers vivent en harmonie et en fraternité. En effet, le désir premier et essentiel de Fourier est de réunir les hommes autour d'un projet de construction. Le terme construction est bien évidemment ici à entendre selon une certaine polysémie : en construisant ensemble, les hommes se construisent eux-mêmes. Pour Fourier, dans la lignée utopique qu'il poursuit, les hommes sont fait pour vivre ensemble et de fait bâtir ensemble, « comment nos faiseurs d'utopies n'ont-ils pas osé rêver celle-ci : *une réunion de 500 000 hommes occupés à construire au lieu de détruire !* ⁵⁹⁹ ». Tout comme Rabelais, il s'insurge face à la guerre et aux conflits qui ruinent l'humain tant psychologiquement qu'économiquement.

La construction du Phalanstère est conçue comme un palais aux bâtiments en étoile regroupés autour d'un espace central. Assez massive et imposante, cette construction n'est pas sans rappeler l'abbaye des Thélémites rabelaisiens tant dans son apparence que dans sa destination. Architecturalement, l'aspect novateur réside dans la mise en place de galeries internes et couvertes qui protègent notamment de la pluie et permettent tout un réseau d'échanges et de connexions. Fourier prend comme modèle de base et d'imagination le Grand Palais à Paris qui articule ses galeries autour d'un espace central commun et partagé. Proche de cette attitude, Walter Benjamin voit aussi chez Fourier la création architecturale comme un assemblage des passages tels qu'ils existent à Paris : « les passages qui se sont trouvés primitivement servir à des fins commerciales, deviennent chez Fourier des maisons d'habitation. Le Phalanstère est une ville faite des passages⁶⁰⁰ ». Sorte d'exploitation agricole et industrielle immense, le Phalanstère envisage l'accueil de nombreuses familles qui vivent et échangent en harmonie et respect mutuels. Il s'agit de mettre en place un immense espace d'accueil et de travail au profit d'une société fraternelle de collaboration. Si le projet Fouriériste se veut dans un premier temps philosophique et théorique, son but second mène à la réalisation de ses projets et principalement à une tentative de mise en place spatiale au sein de laquelle l'architecture prend tout son sens. Ce qui attire en effet notre intérêt pour Fourier ici n'est pas la conception d'une immense bâtisse mais bel et bien la tentative d'urbanisme total, c'est-à-dire la conception d'une ville entière comme espace

⁵⁹⁹ Charles Fourier, *Théorie de l'unité universelle. Troisième volume*, Paris, Société pour la propagation et pour la réalisation de la théorie de Fourier, 1841, p. 560.

⁶⁰⁰ Walter Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 380.

utopique et socialiste. Jusque dans les années 1837, date de sa mort, la vision Fouriériste va impulser un rythme nouveau et des ouvertures inédites qui vont influencer ses contemporains puis ses héritiers, nombreux et passionnés.

En 1842 Godin découvre en effet les théories de Fourier puis effectue le tour de France que nécessite à l'époque le compagnonnage. Il achète ensuite un terrain à Guise, proche de son usine (qui se préoccupe de systèmes de chauffage et d'appareils ménagers) et y fait construire entre 1859 et 1879 le Familistère. Architecturalement, ce dernier est hérité du Phalanstère avec un bâtiment central flanqué de deux ailes, le tout bâti en briques. Sorte de temple de la famille en tant qu'entité révélatrice, le Familistère renoue avec les questionnements fouriéristes mais Godin s'en détache progressivement en lien avec l'industrialisation qui s'accroît et s'intensifie. Son désir est de démocratiser le confort aux ouvriers qui est jusqu'à-là réservé aux bourgeois. Il s'agit d'une tentative de socialisme communautaire qui s'affirme face et contre la bourgeoisie. A partir de ce projet utopique, il propose un agencement spatial qui prête une attention toute particulière à l'hygiène, à l'éclairage, à l'eau et à l'air. Si l'idée de départ semble faire florès, nous observons progressivement un glissement de paradigme et la réalisation architecturale offre à ce lieu certains aspects négatifs où l'utopie développée au départ se transforme en système clos et imperméable. Notre critique architecturale intervient tout particulièrement à propos de l'aspect carcéral de l'organisation spatiale. Dans la mise en place d'un espace central entouré des habitations, l'espace se referme sur lui-même et engage une société autocentrée. Il s'agit d'un monde clos qui sous-tend une certaine insularité de l'espace et de sa manière de l'habiter. Petit à petit, loin d'un projet de société homogène, des castes hiérarchiques se distinguent et la société s'organise en sorte de clans. L'héritage des biens par exemple offre une filiation maîtrisée et ordonnée tandis que s'affirment des règles d'exclusions strictes et sévères. S'installe alors un certain élitisme qui entraîne cette microsociété vers sa perte. Il s'agit aussi peu à peu d'une ville dans la ville, d'une sorte de caserne qui s'affirme dans un rejet de la ville extérieure. Ce que nous déplorions théoriquement chez Rabelais face à l'abbaye de Thélème se confirme dans la réalisation de Godin où toute une société s'épie et s'inquiète elle-même. Renfermée tant socialement qu'architecturalement, cette cité aux allures moralisatrices entraîne chez les habitants un sentiment de surveillance mutuelle. Les habitants se sentent

épiés dans une architecture qui ne regarde que vers elle-même. Les galeries ne sont plus des espaces de transitions et d'échanges mais des lieux stériles et froids où règnent l'individualisme et le chacun pour soi. Le projet utopique communautaire se transforme en groupe hétérogène et inégal et l'architecture du lieu n'y est pas pour rien. Dans cette cité enclavée dans le temps et l'espace, l'organisation de fêtes et de célébrations ajoute un aspect théâtral et systémisé. L'espace retourné vers la place centrale se transforme en une sorte de cirque ou d'arène au sein de laquelle se déploie le spectacle officiel assez proche d'une propagande élitiste. La fête est déjà très présente et importante dans le cheminement de Fourier qui pensait que, « par opposition à l'ordre civilisé qui enrôle ses héros en leur mettant la chaîne au cou, l'ordre sociétaire doit enrôler les siens par amorce de fêtes et plaisirs inconnus dans l'état actuel⁶⁰¹ ». Si la fête envisagée par Fourier puis par Godin semble un instant mais aussi un lieu de rassemblement et de synergie, il apparaît rapidement l'impression que cette dernière devient un spectacle biaisé et empreint de prosélytisme. Là où le projet initial affirme une intention louable et intéressante, la réalisation architecturale et concrète démontre certaines limites du projet mais aussi un certain échec de la réalisation au quotidien. Rappelons pour autant que cette société s'établira pendant plus d'un siècle et qu'il demeure dans cette approche une intention utopique non négligeable dans notre recherche qui questionne tout autant la philosophie que l'architecture. Le Familistère de Guise, qui se visite aujourd'hui, reste un témoignage palpable et saisissant d'un projet utopique qui est à observer par le prisme d'une époque que nous devons qualifier de transitionnelle, charnière et florissante. Si le Familistère nous apparaît comme une cité échouée, presque oubliée, il est nécessaire d'en conserver la trace qui ajoute au corpus et à l'histoire de l'utopie un témoignage prégnant et une source vive d'inspirations et de critiques. Enfin, cet apport du passé est aussi essentiel car il montre avec vivacité l'intensité d'un projet utopique qui se trame au sein d'articulations nombreuses entre l'architecture, les arts, la vie communautaire, la politique mais aussi entre le bonheur et le travail. L'utopie marque en son espace le croisement de ces disciplines qui la caractérisent et la qualifient.

⁶⁰¹ Charles Fourier, *Théorie de l'unité universelle. Troisième volume, op. cit.*, p. 559.

1-2-2 La cité hygiéniste : une ville (trop) propre ?

Si le XIXe siècle marque un essor de la pensée urbanistique utopique face à l'industrialisation croissante, il faut préciser que cela est vrai aussi d'un point de vue qui questionne l'amélioration de la qualité de vie au quotidien. Nous notons à cette époque une augmentation nette de l'urbanisation massive et de fait, de nouvelles considérations qui vont déployer toute une réflexion à propos de la propreté des villes qui tendent à s'étaler de plus en plus. En réponse à cela s'élève de nombreuses critiques de la ville qui augmente et en parallèle un accroissement de la population, de la pollution et de la construction. Nous tenterons alors de voir ici comment, au sein de cette époque charnière sur le plan social, politique et urbanistique, l'utopie se détache d'un réel qu'elle vilipende au profit de conceptions novatrices qui vont tenter de remettre les qualités de vie au quotidien au centre des débats publics. La ville continue en utopie de devenir le centre névralgique des préoccupations sociétales qui inquiètent tout autant le bonheur que la santé et la propreté. C'est ainsi que des projets théoriques ou pratiques se mettent en place, nous tenterons d'en décrire quelques-uns dans un premier temps pour en saisir ensuite les bienfaits mais aussi les écueils rencontrés dans une confrontation à la concrétisation.

Si nous traitons ici particulièrement du XIXe siècle en tant que période révélatrice de questionnements hygiénistes il faut en préambule affirmer que cette réflexion est présente dès les origines de l'utopie qui voient en l'hygiène un aspect essentiel du quotidien. La question est soulevée par exemple chez More mais nous y reviendrons. Nous voudrions préciser dès lors l'exemple de Louis-Sébastien Mercier qui en 1771 stipule déjà l'émergence d'une préoccupation hygiéniste au regard d'une pollution croissante des villes et des espaces communs. Plongée dans l'idéologie des Lumières dont il participe activement, Mercier avec *L'An 2440* réalise une œuvre utopique qui relève tant de l'anticipation que de la prophétie. Curieux de tracer les contours d'un Paris idéal, il projette son propos en 2440 où son protagoniste se réveille d'un long songe et découvre émerveillé les prodiges d'un futur idéalisé. Ce procédé d'anticipation qui va se révéler une immense source d'inspiration pour la littérature, offre aussi par sa forme une critique implicite mais claire de la société dans laquelle évolue l'écrivain. Avançant selon deux temporalités, son contemporain réel et un futur imaginé et espéré, Mercier offre un double récit, le constat acerbe d'une société qui lui

échappe et la projection utopique de solutions et de possibilités qu'il entrevoit. Ce qui est intéressant d'un point de vue stylistique c'est que par la figure du rêve, le récit conjugue le futur au présent et le présent au passé. Ainsi, l'auteur présente son projet utopique en lui donnant la force d'un présent qui rend la description à la fois plus active et plus effective. De même, la critique au passé de son époque accentue l'aspect ridicule et désuet qu'il vilipende en premier lieu. Ainsi, au sujet de l'hygiène et de la nature, il présente une vision exclamative qui exulte la clarté et la propreté. Nous lisons ainsi à travers les mots du protagoniste :

Voyez comme toutes ces maisons sont fournies de la chose la plus nécessaire et la plus utile à la vie. Quelle propreté ! quelle fraîcheur en résulte dans l'air ! Regardez ces bâtiments commodes, élégants. On ne construit plus de ces cheminées funestes, dont la ruine menaçait chaque passant. Les toits n'ont plus cette pente gothique qui, au moindre vent, faisait glisser les tuiles dans les rues les plus fréquentées⁶⁰²

Dans cet extrait, nous comprenons le ton général de l'œuvre de Mercier qui tente ici, en s'extasiant devant la fraîcheur et la clarté, de proposer un projet novateur éloigné des soucis hygiéniques du XVIIIe siècle. Il souligne tout autant l'importance d'un air pur que la mise en place d'espaces verts où la nature s'épanouit en harmonie avec l'espace urbain. Voilà une conception qui va fortement influencer l'utopie des siècles à venir, le projet d'une ville capable d'articuler urbanisme, hygiène et nature. Si ce problème immense lié à la saleté et à la pollution des villes est devenu une extrême préoccupation contemporaine, Mercier dès 1771, s'affirme presque comme un avant-gardiste d'une écologie urbanistique. Il saisit dans son époque les prémices d'un dysfonctionnement dont il tente de trouver les solutions sous la forme d'un projet utopique où l'habitant de la grande ville vit en harmonie avec la nature dans un système propre et clair. Nous retrouverons des années plus tard ce questionnement soulevé par exemple avec la notion de « cité-jardin » chère à Ebenezer Howard en 1898 ou encore à Lloyd Right en 1932. Il s'agit en effet d'un questionnement quasiment universel qui traverse les époques en liant la pratique du quotidien à l'art de l'urbanisme.

⁶⁰² Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440: Rêve s'il en fut jamais*, op. cit., p. 58.

Si l'utopie de Mercier qui tente de mettre en résonnance nécessités de la grande ville et hygiène, pureté et clarté, entraîne un questionnement majeur et éminemment contemporain, il faut pour autant souligner dans une visualisation des limites utopiques un aspect restrictif. En effet, la mise en place d'une cité idéale utopique entraîne chez Mercier comme chez de nombreux auteurs un constat d'échec si l'on prend du recul face à la situation mise en place. Dans le désir de bien faire, de vouloir presque trop bien faire sur le point de l'hygiène, l'écrivain dresse par ailleurs le portrait d'une société fermée sur elle-même qui exclut tout autant qu'elle tente d'inclure. Les remarques que nous faisons au sujet de Fourier et Godin se retrouvent aussi dans les paroles de Mercier qui propose une cité certes novatrice et créatrice mais les contours de cette cité semblent s'affirmer aussi tels des remparts perméables et stériles face aux soucis rencontrés. Par exemple, plus loin dans *L'An 2440*, nous retrouvons la problématique des boucheries qui est très préoccupante pour l'époque de Mercier et ce dernier face à cette aporie propose un système certes hygiéniste mais qui déplace le problème plutôt que de le résoudre effectivement. Si le projet utopique est projeté à l'échelle de la ville, ce dernier se limite aux frontières de la cité qui de fait exclut en dehors ce qui lui porte insatisfaction :

L'air est préservé de cette odeur cadavéreuse qui engendrait tant de maladies. La propreté est le signe le moins équivoque de l'ordre et de l'harmonie publique : elle règne dans tous les lieux. Par une précaution salubre, et j'oserais dire morale, nous avons établi les tueries hors de la ville. Si la nature nous a condamnés à manger la chair des animaux, du moins nous nous épargnons le spectacle du trépas. Le métier de boucher est exercé par des étrangers forcés de s'expatrier ; ils sont protégés par la loi, mais non rangés dans la classe des citoyens⁶⁰³

Il s'agit par souci d'hygiène et de propreté d'exclure le problème et de le reléguer ailleurs, *extra-muros*. La cité utopique de Mercier intervient comme un modèle idéal si l'on se focalise sur la cité en tant que modèle fermé, mais si l'on extrapole et regarde la cartographie alentour, nous nous rendons compte que les abords de la cité focalisent géographiquement les rejets et les interdits tant méprisés. Il s'agit alors d'une cité globale à deux vitesses et donc, d'une société inégale. En menant une sorte de politique qui serait l'équivalent d'un « loin des yeux, loin du cœur », le projet de

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 139.

prime abord idéal apparaît en réalité comme un déplacement qui rejette et exclut. Une fois de plus, dans l'approche de la cité idéale, nous constatons que sa réalisation concrète et architecturale affirme nombre d'écueils et d'apories qui vont paradoxalement à l'encontre même du projet théorique, éthique et philosophique. Dans cette approche des limites de l'utopie que nous constatons chez Mercier se trame aussi l'héritage d'un Thomas More chez qui cet écueil est déjà bien présent.

En effet, le problème de la consommation et de l'alimentation, notamment en ce qui concerne les bêtes, est très présent chez More qui ne le règle pas vraiment préférant le déplacer en périphérie, sorte de zone de non-droit où l'utopie n'a plus lieu, ni droit de cité. Ainsi pour More, « ces marchés se trouvent en dehors de l'agglomération, dans des endroits appropriés où la sanie et les ordures peuvent être lavées dans une eau courante. C'est de là qu'on emporte les bêtes tuées et nettoyées par les mains des esclaves⁶⁰⁴ ». Si la cité est une enclave idéale de la société, les périphéries semblent devenir justement des contre-utopies qui permettent d'éloigner le problème sans pour autant le solutionner de manière éthique et correcte. Le principe de communauté égalitaire prend alors un sacré coup quand il s'agit d'ériger effectivement la cité. La frontière que nous présentions en début de ce chapitre comme un espace de connexions et d'échanges créateurs sur le plan théorique prend sur le plan pragmatique une tournure bien différente. Il ne s'agit pas de qualifier de manière pessimiste l'aspect vain de l'utopie mais d'en situer les écueils parfois tracés dans la littérature qui nous permet pour autant de mieux en cerner les enjeux sur le plan architectural. Dans ces exemples, la frontière de la cité n'est plus le symbole de l'articulation et du passage mais un système hermétique clivant et inégal. Ainsi toujours chez More, les Utopiens « ne tolèrent pas davantage que l'on amène dans la ville rien qui soit impur ou souillé, ou dont la putréfaction empoisonne l'air et provoque des maladies⁶⁰⁵ ». Dans un désir de pousser l'utopie à son paroxysme, notamment en ce qui concerne l'hygiène, les écrivains semblent s'écarter des préceptes éthiques et philosophiques qui marquent les caractéristiques esthétiques de l'utopie. Disons qu'avec ces quelques occurrences, le mieux devient l'ennemi du bien et nous confronte à l'impossibilité de concrétiser l'utopie.

⁶⁰⁴ Thomas More, *L'Utopie*, op. cit., p. 157.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

En effet, en utopie, l'excès semble le frère ennemi du projet initial louable pour autant dans sa démarche et dans sa critique fondamentale. C'est le cas aussi que nous pouvons relever dans *Hygeia, Une cité de la santé*⁶⁰⁶ de Benjamin Ward Richardson édité en 1876. Dans cet ouvrage établi par ce scientifique et médecin anglais apparaît la naissance possible d'une ville régie et dirigée principalement par le biais de l'hygiénisme, comme son nom le laisse entendre. Il choisit le nom de cette déesse grecque associée à la santé, la propreté et l'hygiène, fille de la nymphe Epioné et du dieu Asclépios, associé à la médecine. Sous l'allégorie de ce personnage archaïque, Richardson tente d'élaborer une cité idéale du XIXe siècle guidée initialement par les principes d'hygiène et de propreté. Dès lors, il envisage un espace aéré qui fait la part belle aux hôpitaux et aux espaces verts. Les maisons sont elles aussi conformes aux besoins d'hygiènes de l'époque (notamment en ce qui concerne les cuisines et salles de bains) et possèdent, comme le proposait déjà Mercier, des toits-terrasses verdoyants. De cette vision idéale certes focalisée sur un aspect privilégié qu'est l'hygiène, Richardson offre le panorama d'une ville pensée et conçue par le prisme de l'utopie. Cet énoncé est en réalité la retranscription d'une conférence donnée par Richardson en 1875 lors d'un congrès annuel de science. Ce dernier, à la fois exclamation, enthousiaste voire prophétique⁶⁰⁷ annonce la nécessité de construire *ex nihilo* cette nouvelle ville qui tiendra plus tard lieu de « ville-modèle ». Son projet initial s'annonce utopique avec une intensité que nous pouvons percevoir dès le début de son propos :

Ces objectifs sont en rapport étroit avec nous-mêmes car il s'agit de l'allègement de nos souffrances, il s'agit de notre bonheur et de nos richesses. Mais nous avons, je le crois profondément, un autre objectif qui, lui, ne se rapporte pas à nous-mêmes mais à ceux qui viendront après nous (...) et qui perpétueront notre mission⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Benjamin Ward Richardson, *Hygeia: une cité de la santé*, trad. F. Lab, Paris, éditions de la Villette, 2006.

⁶⁰⁷ Nous citons notamment à ce propos la conclusion de son discours : « Quant à l'utopie, ce n'est qu'un mot de plus pour désigner le temps, et un jour viendra où les masses, qui aujourd'hui ignorent ou sourient incrédules devant nos tentatives, prendront conscience du bien-fondé de nos conceptions. Alors notre savoir, comme la lumière du flambeau que l'on se transmet de main en main, nous inondera de toute sa clarté », Benjamin Ward Richardson, *Hygeia: une cité de la santé*, op. cit., p. 78.

⁶⁰⁸ Benjamin Ward Richardson, *Hygeia: une cité de la santé*, op. cit., p. 57.

Si ce passage relève essentiellement d'un projet utopique en tant que créateur d'une ville en quête d'éthique et de bonheur commun, Richardson y adjoint le projet d'une pérennité assurée par ses héritiers futurs, pour lesquels il travaille au présent. Une fois de plus, si le projet est louable d'un point de vue théorique et éthique, nous sommes dans cette partie à la recherche des limites dans l'utopie littéraire et de fait, nous allons constater que son projet, plongé dans une certaine excessivité, possède aussi certains écueils qu'il nous semble pertinent d'interroger pour poursuivre.

Le projet énoncé par Richardson possède en effet une certaine caractéristique qui consiste à visualiser la cité comme une entité unique prise par le prisme de l'hygiène et de la santé. Si cette préoccupation témoigne d'une empreinte au réel face à l'époque contemporaine de Richardson, il faut pour autant avouer qu'elle apparaît dans son utopie de manière excessive voire monofocale. Pour pallier ce problème majeur et capital, le médecin oublie ou délaisse de nombreux autres points cruciaux en se focalisant uniquement vers le but qui l'inquiète. Comme le souligne avec pertinence Michelle Perrot dans la préface de l'édition d'*Hygeia* que nous consultons, « dans une cité vouée à la vie, il faut dissoudre la mort⁶⁰⁹ ». Elle résume ainsi à la perfection les préoccupations de Richardson qui, en se focalisant sur un point unique biffe de son propos les autres enjeux. De fait, ce dernier propose une ville certes hygiénique mais une ville qu'il enclave et isole à l'instar de ce que nous avons pu observer chez More, Rabelais ou bien encore Mercier. Richardson prolonge ainsi toute une littérature utopique de l'isolement en tant que forme protectrice garante de la pérennité du système utopique imaginé et mis en place. A cela, il adjoint une certaine uniformité assez caractéristique elle aussi de nombreux textes utopiques. *Hygeia* est une ville fortifiée, fermée sur elle-même et extrêmement contrôlée, systémisée et immobile. Obsédé à l'excès par la pureté, Richardson évoque une cité aux allures totalitaires qui ne crée aucun lien. A bien y regarder, nous avons accès en profondeur à une ville de la rupture, de la coupure qui tente de protéger avec excès et contrôle. C'est ce constat que dresse aussi Perrot pour qui, « *Hygeia* est un espace, ou plutôt un emboîtement d'espaces, planifiés, aménagés, purifiés, contrôlés⁶¹⁰ ». Richardson, pour assurer l'équilibre de son projet, impose une société aux clivages multiples et un système de contrôle totalitaire et inquiétant. Dans un excès de bien faire et de bon

⁶⁰⁹ Michelle Perrot, « Préface », in Benjamin Ward Richardson, *Hygeia: une cité de la santé, op. cit.*, p. 7.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 6.

vouloir, le médecin s'égaré dans les méandres d'une pensée autocentrée et excessive. C'est ce constat que nous retrouverons quelques années plus tard dans les mots de Jules Verne qui, avec France-Ville propose une cité hygiénique, héritière indubitablement des découvertes de Pasteur. Nous retrouvons en commun chez Verne, cette obsession pour la propreté et la pureté qui, de nos jours avec du recul, nous interpelle. Nous lisons ainsi la description de cette cité idéale chère à Verne :

Cette question de la propreté individuelle et collective est du reste la préoccupation capitale des fondateurs de France-Ville. Nettoyer, nettoyer sans cesse, détruire et annuler aussitôt qu'ils sont formés, les miasmes qui émanent constamment d'une agglomération humaine, telle est l'œuvre principale du gouvernement central. A cet effet, les produits des égouts sont centralisés hors de la ville, traités par des procédés qui en permettent la condensation et le transport quotidien dans les campagnes.

L'eau coule partout à flots. Les rues pavées de bois bitumé, et les trottoirs de pierre sont aussi brillants que le carreau d'une cour hollandaise. Les marchés alimentaires sont l'objet d'une surveillance incessante. Cette police sanitaire, si nécessaire, et si délicate, est confiée à des hommes expérimentés, à de véritables spécialistes, élevés à cet effet dans les écoles normales⁶¹¹

Chez Verne tout autant que chez ses prédécesseurs tel que Richardson, la cité est idéalisée par le prisme unique d'une notion obsédante telle que l'hygiène. De fait, leur projet initialement utopique s'éloigne du propos dans une tentative de réalisation qui s'affronte à une vision hermétique et froide de l'espace. L'espace utopique n'est plus un espace mobile et poétique mais un lieu unique et figé qui s'affirme en système contrôlé, immuable. En tentant vainement d'amener l'utopie vers un impossible paroxysme, la cité comme modèle et support utopique devient un mode de fonctionnement dont les règles vont paradoxalement à l'encontre du projet initial. Il ne s'agit pas alors de critiquer ou proscrire les modèles précédemment présentés mais plutôt d'en décrire et comprendre les limites pour mieux cerner les enjeux réels de l'utopie face à la réalisation architecturale et artistique. Dans les figures multiples de leurs échecs, les récits utopiques nous permettent en effet de mieux saisir et approcher ce qu'est l'utopie essentiellement et originellement. Nous savons de manière argumentée à présent que l'excès en tant que projet n'est pas réellement associable au projet utopique tel que nous tentons de le définir au regard de l'art et de l'esthétique.

⁶¹¹ Jules Verne, *Les Cinq cents millions de la Béguine, suivi de Les Révoltés de la « Bounty »*, Paris, J. Hetzel, 1879, p. 102-103.

1-2-3 La cité de l'ordre géométrique : une tentative de faire architecture parfaite

Si les exemples pris ci-dessus en étude nous permettent de saisir les excès et les limites de projets initialement utopiques entrepris sous couvert d'un hygiénisme obsessionnel, cette avancée vient alors questionner plus largement la figure de l'excès en tant que but en utopie. Nous verrons alors comment certaines utopies, en se donnant comme trajectoire une perfection accrue voire abusive, aboutissent à un échec annoncé car incompatible avec l'élan initial. Ainsi, pour recentrer notre travail vers l'art et l'architecture, nous tenterons de voir comment le projet parfois abusif de l'utopie initiale impacte la création de formes et d'espaces de manière historique et révélatrice. Cette approche des limites utopiques formelles vient alors diriger notre propos non pas sur ce qu'est essentiellement l'utopie mais plutôt sur ce qu'elle ne peut être fondamentalement. Nous l'avons dit, l'utopie comme l'architecture est indéfinissable car mobile et mouvante, pour autant il nous apparaît primordial d'en côtoyer les contours flous afin de mieux la cerner. Ainsi, nous verrons dans la course effrénée aux formes pures et simplifiées la naissance d'un système formel en utopie au sein duquel règnent symétrie et géométrie. De ce fait, il s'agira ensuite d'interroger dans l'apparition de ces formes la naissance de standards érigés en normes qui classifient et organisent de manière systémique.

L'obsession géométrique et symétrique en architecture ou l'échec d'un urbanisme habité

Dans ce questionnement autour de la forme que nous tentons ici d'amorcer, il s'agit dans un premier temps de saisir un élan premier qui, dans la projection d'une ville utopique, consiste à instiller une organisation et de fait créer un ordre là où régnait jusqu'alors le désordre. C'est ce que nous avons pu décrire au sujet de la critique initiale nécessaire en utopie qui veut saisir et nommer les désordres d'une époque et d'un réel afin de proposer un projet novateur qui se voudrait porteur d'ordre et d'organisation. En se plaçant dans une sorte de position presque divine et omnipotente, l'utopiste s'affirme dans un désir de mise en ordre de qui, jusqu'à là, demeurait de manière dérangeante en désordre et de fait créait troubles, inégalités et malheurs. C'est cette position créatrice que donne Platon, certes dans la *République*

qui va immensément influencer les utopies à venir, mais c'est aussi palpable au sujet de l'ordre dans le *Timée* au cours duquel il propose : « Le dieu, en effet, voulant que tout fût bon et que rien ne fût mauvais, autant que cela est possible, prit toute la masse des choses visibles, qui n'était pas en repos, mais se mouvait sans règle et sans ordre, et la fit passer du désordre à l'ordre, estimant que l'ordre était préférable à tous égards⁶¹² ». L'ordre en réponse au désordre s'affirme chez Platon de manière divine, supérieure et surtout nécessaire, il ne peut en être autrement. Il s'agit de mettre correctement en place ce qui est désordonné et de fait cause du trouble et incohérence. Cet apport philosophique se transforme peu à peu et se déplace au regard de l'organisation tant sociale qu'urbanistique. Cela est particulièrement notable à la Renaissance où l'émergence de la perspective et les découvertes mathématiques permettent de concevoir de manière inédite la place de l'Homme et de son espace. A la Renaissance, on découvre, notamment avec de Vinci, que les mathématiques organisent le corps humain et l'espace dans lequel il se meut. Les architectes et bon nombre d'artistes tentent alors de saisir dans les mathématiques la structure des corps et par extrapolation de l'univers entier. De ces découvertes scientifiques, novatrices et inédites vont naître de nouvelles théories mais surtout de nouvelles pratiques qui questionnent formes et espaces. L'utopie qui, nous l'avons dit, connaît une période de gloire à la Renaissance, va évidemment s'emparer de ces pratiques novatrices en y voyant une échappatoire au réel. Au désordre constaté des cités et des sociétés, les esprits utopiques artistiques et littéraires vont s'emparer de la notion d'ordre pour tenter de pallier les problèmes contemporains. Cette quête de l'ordre et de l'organisation se traduit plastiquement par une recherche de formes géométriques et mathématiques, un travail accru autour de la symétrie et ainsi une mise en place de systèmes réglés, organisés et fixes.

C'est dans ce contexte extrêmement prolifique que nous pouvons rencontrer le célèbre panneau représentant *La Cité idéale*⁶¹³, aussi nommé panneau d'Urbino, dont la paternité demeure encore inconnue ou du moins trouble. Sur ce panneau s'étend selon une perspective monofocale une immense avenue flanquée de bâtiments alignés et réguliers.

⁶¹² Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 412.

⁶¹³ *La Cité idéale*, artiste inconnu, entre 1475 et 1480, tempera sur toile, 67,5 x 239,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italie.

Contenu non libre de droit

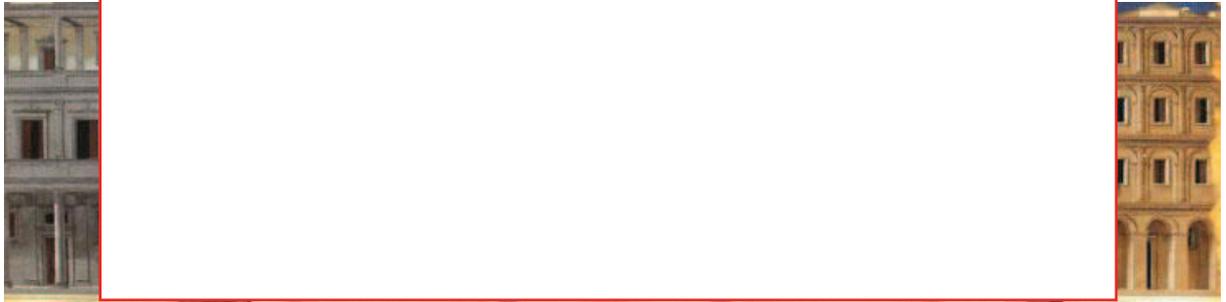


Figure 45 - La cité idéale (panneau d'Urbino), v. 1475-1480.

Au centre de cet espace est érigée une imposante rotonde dont l'entrée nous fait face. De style purement Renaissance, cette cité déploie fenêtres longues, galeries à arcades et terrasses à loggias. De cette œuvre simple et épurée émane une certaine paisibilité accentuée par une impression à la fois géométrique et symétrique. Ordre et calme règnent en maître sur ce panneau aux couleurs sobres et discrètes dont seules les lignes tracent visuellement les formes et les silhouettes. Cette impression de calme et de paisibilité obtenue par un effet de perspective idéale est accentuée par l'absence énigmatique de personnages. Dans cette cité idéale, nul habitant, nul mouvement, il s'agit d'une ville déserte ou désertée. L'espace perspectif se déploie seul et sans entrave, la géométrie est de fait librement affirmée et proposée dans un système symétrique qui fait de l'avenue un axe articulatoire vide. En effet, l'absence de vie humaine et de mouvements donne à cette cité un aspect énigmatique, presque inquiétant, où seule l'architecture omniprésente décline l'espace dans un jeu de formes mathématiques étudiées avec un soin et une précision accrues. L'architecture s'affirme en seul et unique protagoniste du tableau tant elle s'impose dans les formes et les couleurs. Ce panneau, à l'instar des deux autres auxquels on l'associe (l'un exposé à Baltimore et l'autre à Berlin) ouvre un espace imaginaire qui semble totalement exclu du réel, comme échappé du quotidien. C'est cette lecture que propose Stébé pour qui ces trois œuvres « doivent donc être considérées non pas comme des épures architecturales spécifiques à un espace donné, mais plutôt comme des représentations imaginaires d'un monde merveilleux et supérieur. Les architectes humanistes veulent aussi clairement signifier la supériorité de l'esprit humain sur les contraintes de la nature et sur les spécificités contextuelles⁶¹⁴ ». En s'affranchissant du réel, l'artiste pose son geste dans un projet utopique tant pictural qu'architectural. En réalisant le tableau d'une cité idéale à l'architecture omniprésente mais non localisable, il nous défamiliarise de l'espace du réel pour nous convoquer dans un ailleurs inconnu, vers un lieu méconnaissable. Si l'espace semble exclu du réel, il en va de même au regard du temps qui donne l'impression d'une temporalité figée et immobile. Cette impression tant spatiale que temporelle est due principalement à l'aspect ordonné et géométrique de l'œuvre. Comme nous le disions auparavant, cette œuvre semble prendre le parti de l'ordre pour répondre aux désordres de son époque. Cette quête se traduit indubitablement par une pratique exclusive de la perspective qui

⁶¹⁴ Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, op. cit., p. 44.

articule l'espace tout autant qu'elle le crée et le façonne. Il s'agit d'une cité idéale car l'ordre tant recherché par la perspective y règne en maître seul et puissant. Un équilibre parfait émane du tableau qui s'affirme dans une harmonie que nul ne perturbe. Et c'est bien cela qui nous interpelle au regard du panneau. Nous avons accès à un espace utopique, mais il s'agit d'une cité déserte, vide d'êtres pour habiter l'espace. L'artiste nous donne à voir un espace d'habitation sans habitant. Si la tentative utopique est remarquable d'un point de vue plastique et académique, c'est sur le plan éthique et social que le projet utopique semble ici échouer. Comme le souligne Goetz, « l'objet architecture n'est jamais plus beau que lorsqu'il n'y a personne, comme dans la *Cité idéale* d'Urbino. Mais voilà : il y a quelqu'un et ce quelqu'un est nombreux⁶¹⁵ ». Dans ce panneau de *La Cité idéale*, l'espace certes utopique dans sa constitution est un espace déshumanisé. La ville présentée possède alors quelque chose d'éminemment inquiétant car elle semble devenir un projet vide de sens dans le fait qu'elle soit un espace habitable inhabité. Le désir de créer une ville ordonnée à l'excès semble se solder pragmatiquement par l'échec de sa fonction première qui est de recevoir et d'accueillir les êtres, ensemble. Au profit d'une ordonnance stylistique et mathématique se trame l'oubli et l'effacement du projet sociétal et citoyen. L'humain face à autant d'ordre et de symétrie semble avoir abandonné cette cité dont ne persiste qu'une architecture qui semble vide de sens. C'est un constat identique que dresse de manière caustique Walter Benjamin en direction de l'architecture haussmannienne, « on disait de la Cité, berceau de la ville, qu'après le passage de Haussmann il n'y restait qu'une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne. Hugo et Mérimée donnent à entendre combien les transformations de Haussmann apparaissaient aux Parisiens comme un monument du despotisme napoléonien. Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville⁶¹⁶ ». Dans un excès d'hygiène et d'ordre, la ville semble se déshumaniser et l'architecture se leste de sa puissance d'habiter. Le désir abusif d'ordre et de géométrie ne laisse nulle place à l'accidentel, à l'imprévu et de fait rend l'espace inacceptable à l'Homme. C'est aussi cette observation qu'entrevoit Sitte qui critique les tracés trop rigides et trop codifiés, il précise que cette symétrie obsessionnelle a pu réussir quelques fois dans le passé « si seulement le technicien autorisait parfois l'artiste à regarder par-dessus son épaule,

⁶¹⁵ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 10.

⁶¹⁶ Walter Benjamin, *Ecrits français*, op. cit., p. 394.

et s'il acceptait de déplacer légèrement, ici ou là, sa règle ou son compas⁶¹⁷ ». En effet, le geste artistique influence cette conception et lui confère une valeur supérieure en érigeant un espace inédit. Si elle échoue sur le plan pratique, en tant qu'œuvre d'art, le panneau d'Urbino relève tout de même de l'utopie dans l'imagination d'un espace purement utopique. Persiste dans le geste de l'artiste l'expérience esthétique qui exulte d'un détachement du réel. Quand l'urbanisme concret échoue dans la symétrisation rangée et exacerbée des formes et des figures, l'art s'empare de sa puissance esthétique pour transformer la possibilité utopique en œuvre indépendante et autosuffisante. En effet, l'art n'a pas pour caractéristique le fait d'être habité et peuplé et permet ainsi une ouverture de possibilités plus large laissant aux formes tout un potentiel de déploiements et d'existences.

L'uniformisation et le standard comme tentatives urbanistiques universelles : possibilités et enjeux

Dans la tentative d'architecture urbaine parfaite que laisse apparaître le panneau d'Urbino, nous avons aussi accès à un élément caractéristique de la tentative utopique qui réside dans l'instauration de standards communs et universels. En effet, la quête active d'une standardisation de l'habitat et de l'urbanisme au profit d'une cité plus juste et plus égalitaire devient au fil des siècles, notamment avec l'émergence de la notion de progrès, une problématique grandissante. Cette utopie croissante s'appuie sur les découvertes modernes et la mécanisation florissante afin d'instaurer des notions communes et incontournables afin d'offrir à l'habitat des caractères fixes et accessibles au plus grand nombre. Il s'agit, par une étude minutieuse et complexe d'établir un aboutissement complet et nécessaire de la forme afin d'en proposer un prototype idéal et universel. L'époque moderne, héritière de progrès liés notamment à une industrialisation galopante, se lance dans une recherche, parfois abusive, de systèmes idéaux et globaux. L'architecture se tourne alors vers ses modèles qu'elle tente d'instiller dans l'urbanisme et la conception des habitats renouant ainsi avec la notion de « ville modèle » développée à la Renaissance et dont le panneau d'Urbino nous apparaît comme un symbole. La cité, nous l'avons dit, devient une sorte de

⁶¹⁷ Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes*, op. cit., p. 98.

système prévisible et standardisé où rien n'est laissé au hasard au profit d'une cité maîtrisée et contrôlée tant dans sa forme que dans son fond. En effet, la forme fixe et commune relève d'une idéologie de profondeur qui reflète en amont un projet utopique collectif initial. Ce processus atteint son apogée au XXe siècle où les ingénieurs et les architectes s'emparent de cette notion des standards universels pour proposer des modèles d'architectures infaillibles et communs. C'est par exemple la vision d'un Walter Gropius pour qui, « la standardisation ne constitue pas un frein pour le développement de la civilisation ; c'en est au contraire, l'une des conditions immédiates. On peut définir un standard comme l'exemplaire unique et simplifié de n'importe quel objet d'usage, obtenu par la synthèse des meilleures formes antérieures – cette synthèse étant précédée par l'élimination de tout l'apport personnel des dessinateurs et de tous les caractères non essentiels⁶¹⁸ ». Comme le propose l'architecte, le standard est une forme extrêmement étudiée, analysée car fondée par de nombreuses observations vers le passé. Il s'agit d'une sorte de forme finale expurgée et idéale qui tend à aller à l'essentiel, une sorte de forme ultime et simplifiée, lestée de l'inutile et du superflu. Il faut trouver avec le standard la figure idéale, commune et correcte à tous dans le but d'étendre ce concept à tous et pour tous.

Allant plus loin encore, c'est le Corbusier qui va apporter cette réflexion vers une conception encore plus aboutie et pensée. Il précise que les humains, en tant qu'habitants et usagers de la ville, ont tous les mêmes besoins primaires et essentiels et de fait pour lui, « établir un standard c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables⁶¹⁹ ». L'utopie corbuséenne réside en premier lieu dans l'acte qui consiste à envisager toutes les possibilités, par exhaustivité, et d'en saisir la quintessence pour proposer un prototype idéal, ultime et abouti à son paroxysme. Passionné par les machines de toutes sortes, allant de la voiture au paquebot, le Corbusier s'inspire de ces technologies pour en appliquer les principes de perfection à la pratique architecturale. Il se lance ainsi dans des projets que nous pouvons qualifier de tentatives d'architectures de masse. Son but étant d'uniformiser l'architecture afin de combler au mieux le plus grand nombre par la mise en place de standards idéaux et universels. Le concept corbuséen qui marque le mieux cette vue d'esprit est certainement la conception de la « machine à habiter », formule célèbre car révélatrice

⁶¹⁸ Walter Gropius cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme : utopie et réalité, op. cit.*, p. 226.

⁶¹⁹ Le Corbusier cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme : utopie et réalité, op. cit.*, p. 236.

tant des travaux de la Corbusier que de la vision d'une époque en plein chamboulement, inscrite dans une transition complexe et protéiforme. Concevoir l'habitation comme une machine relève de calculs nombreux et ambitieux permettant de saisir les formes idéales et ultimes qui vont devenir des figures universelles et donc accessibles à tous. Dans cette utopie communautaire et égalitaire, le Corbusier s'affirme dans une quête de la pureté des formes et des figures dont le Purisme devient l'esprit manifeste. Nous apercevons alors une architecture aux formes épurées, simplifiées et neutres où la géométrie règne en maître sur l'espace et la plasticité des éléments. Le Corbusier tente ainsi d'approcher la perfection dans une quête exclusive de la forme pure, géométrique accessible à tous. C'est ce qu'il revendique lorsqu'il affirme que « l'esprit de perfection éclate aux lieux de perfection géométrique⁶²⁰ ». Pour lui, à travers les standards obtenus par la pureté et la géométrie se transmet et s'effectue une impression idéale d'habiter la maison et la ville. Derrière la forme et les figures s'accomplit l'expression d'un idéal idéologique et éthique. Nous touchons ici au cœur de l'utopie fondamentale corbuséenne dans une approche de l'architecture où la forme architecturée, l'espace bâti et envisagé témoigne et symbolise tout un système de pensée de réflexions dont le but est d'atteindre la perfection et un certain sublime lié à l'aspect universel du projet. La figure qui symbolise pragmatiquement et philosophiquement le projet corbuséen est la ligne droite. Cette dernière en effet est révélatrice tant de la vision éthique du projet que sa réalisation plastique et concrète. Le Corbusier y voit l'aboutissement le plus pur et le plus commun de la forme dans un travail inspiré des machines et de leurs trajectoires. Pour lui, « la circulation exige la droite. La droite est saine aussi à l'âme des villes. La courbe est ruineuse, difficile et dangereuse ; elle paralyse. La droite est dans toute l'histoire humaine, dans toute intention humaine, dans tout acte humain. [...] La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes⁶²¹ ». Le tracé rectiligne représente la pensée directe et sans concession de le Corbusier qui va marquer toute l'architecture du XXe siècle. Dans une période de crises et de conflits nombreux, cette vision universelle et communautaire est en même temps rassurante et novatrice dans le but de créer une architecture à la fois simplifiée et commune à tous. Pareillement, dans une période où tout semble s'accélérer, la métaphore de la machine comme point de réflexion semble à la fois séduisante et nécessaire pour poursuivre la notion de progrès qui fait florès.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 237.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 239.

Le Corbusier devient un génie novateur et un visionnaire pour ce XXe siècle qui cherche à se construire mais surtout à se reconstruire. Cette vision caractéristique de son temps, en accélérations et sans à-coups, marque l'apport de le Corbusier dans une architecture totalement révolutionnée et refaçonée. Si l'apport de cet architecte est indéniable et primordial du point de vue de l'architecture utopique, il faut néanmoins savoir prendre un peu de recul et questionner ce concept d'un point de vue à la fois plus contemporain mais aussi plus critique.

En prenant donc un peu de recul, le premier écueil qui apparaît chez le Corbusier, et il est récurrent dans la littérature utopique, est le fait de penser systématiquement que les humains entretiennent de manière commune et unique les mêmes besoins. Si cette théorie peut sembler correcte en surface et avec rapidité, nous savons que la vérité de fond est nécessairement plus contrastée et plus complexe surtout. Pareillement, si la quête d'une forme pure et unique, commune à tous peut sembler louable sur le plan utopique de la communauté égalitaire et juste, il faut préciser que là où le bât blesse, c'est dans l'instauration d'une forme unique comme système exhaustif et surtout clos et figé. En effet, nous savons que la puissance utopique réside notamment dans son aspect immatériel mobile et variable, laissant sa place à l'imprévu et l'accidentel. De fait, la mise en place d'un système fixé et préétabli de manière hermétique entraîne une perte de spontanéité et de réévaluation qui semble nécessaire en utopie. Dans une modernité complexe où la fin semble justifier les moyens, le Corbusier propose une forme architecturale totalement novatrice mais peu en rupture avec les critiques de son temps. S'il critique en effet les méfaits des grandes villes et de l'insalubrité avec véhémence, Le Corbusier s'inscrit par ailleurs, presque paradoxalement, dans une lignée machiniste en plein essor qui laisse peu de place à l'humain et au corps dans son individualité. Quand nous savons que l'architecte a beaucoup travaillé sur la question de l'articulation entre espaces collectifs et espaces individuels, avec la quête de standards universels, il semble avoir pris le parti du collectif en oubliant certains aspects de l'individualité nécessaire. L'inquiétude, souvent fondée, face à cela demeure la crainte d'une certaine uniformisation des formes et ensuite des esprits. C'est notamment cette crainte que verbalise François Jullien dans un entretien avec Christian de Portzamparc au sujet de la ville idéale ; pour lui, « l'uniformisation est une paresse de l'esprit et non un signe

de la modernité, même si une modernité a pu tirer un effet de la répartition⁶²² ». D'un désir louable au premier plan d'établir une certaine équité entre les humains face à leur architecture urbaine, la mise en place de standards semble lisser les caractères balayant ainsi les individualités. Cette conception demeure questionnable à l'envie car il s'agit de trouver un équilibre juste et harmonieux entre collectif et individuel dans un système architectural où ces deux notions sont essentielles et complémentaires afin d'éviter des travers dont l'Histoire du XXe siècle nous est témoin. La crainte de Jullien, et nous pouvons aisément la partager, revient à s'inquiéter d'une standardisation qui entraîne un certain « lissage » de la population habitante : « le standard est moins cher et plus facile à produire. Sous couvert de modernité s'accomplit l'uniformisation⁶²³ ». Cette notion d'uniformisation est parfois présente dans la littérature utopique mais elle est souvent précisée de manière implicite ou discrète. En revanche, les contre-utopies en font un élément essentiel et récurrent pour dresser les tableaux apocalyptiques de sociétés uniformisés, systématisés et contrôlés. Si là n'est pas exactement le vif de notre propos, nous devons tout de même tenter d'interroger le standard architectural afin d'en saisir les enjeux sociétaux, philosophiques et formels.

La cité radieuse : d'un projet initialement utopique vers un constat contemporain critique

Dans l'architecture du XXe siècle, celui qui va certainement le plus aboutir à une vision architecturale et sociétale du standard est certainement Le Corbusier qui, éclairé par le progrès et la mécanisation des procédés de construction, va pousser sa réflexion jusqu'à sa mise en circulation et sa réalisation au quotidien. Pour établir ce constat, il part de principes qui lui apparaissent objectifs, d'observations auxquelles il adjoint un caractère fortement scientifique et indéniable, et de ces qualités inédites, il dresse un ensemble de vérités et de valeurs maîtresses. Dans *Vers une architecture*, il réalise une somme de constats, d'observations et de vérités acquises pour justifier le fait que la réalisation et la projection de standards apparaissent selon lui, et donc de manière objective, comme le meilleur moyen et surtout le plus moderne de mettre en place une architecture économique et universelle :

⁶²² Michel Eltchaninoff, *La ville rêvée des philosophes*, op. cit., p. 167.

⁶²³ *Ibidem*.

Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.
Tous les hommes ont mêmes besoins.
Le contrat social qui évolue à travers les âges détermine des classes, des fonctions, des besoins standards donnant des produits d'usage standard.
La maison est un produit nécessaire à l'homme.
[...]
Établir un standard, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum de moyens, main-d'œuvre et matière, mots, formes, couleurs, sons⁶²⁴

Il présente la mise en place de standards comme l'issue d'une réflexion scientifique justifiée et démontrée qui vaut pour chacun. En effet, le principe philosophique et éthique de Le Corbusier est celui de la classification et du regroupement qui lui permettent de rendre accessible au plus grand nombre l'architecture en tant que regroupement des besoins et des nécessités. Appliquant le minimum de moyen pour le maximum d'effet, Le Corbusier imagine et évalue une multitude de systèmes qu'il codifie et teste afin d'élaborer l'ultime stratégie de l'architecture qui se finalise par l'édiction et la mise en place de standards idéaux et en ce sens utopiques. Sa démarche et sa formulation deviennent une sorte de quête effrénée du standard idéal que les évolutions techniques et technologiques de son temps poussent à réaliser sans cesse. Il se place ainsi moins dans le domaine purement créatif et artistique que dans une position compétitive où la concurrence fait rage. Ainsi dit-il, « lorsqu'un standard est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match ; pour gagner, il faut faire mieux que l'adversaire *dans toutes les parties*, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est l'étude poussée des parties. Progrès⁶²⁵ ». Le Corbusier conçoit la mise en place d'une nouvelle identité architecturale comme une compétition sportive et acharnée mue par un progrès sans cesse revalorisé et sans cesse renouvelé. Le standard architectural, qui convient au plus grand nombre, devient le résultat de cette prouesse scientifique et technologique qui marque alors un déséquilibre profond entre l'architecte-artiste et l'architecte-ingénieur. L'aspect technique et scientifique du métier d'architecte est alors mis en avant au profit d'architectures certainement plus froides, moins poétiques, mais bien plus fonctionnelles et économiques. Précisons que le contexte technologique et scientifique est renforcé à cette époque par un contexte historique qui remet

⁶²⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 108.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 106-107.

profondément en cause notre manière et surtout notre capacité à construire. Au sortir de la guerre, il faut construire rapidement, solidement, pour la plus grande partie et, le tout, à moindre frais. La vision architecturale machiniste de Le Corbusier s'inscrit alors pleinement dans cette nouvelle quête de l'architecture qui se doit de répondre aux impératifs d'une époque en rupture et en reconstruction. C'est dans ce contexte particulier et nouveau, empreint d'un modernisme qu'il révolutionne en partie par l'utilisation de standards, que Le Corbusier projette et réalise son fameux concept d'« unité d'habitation ». Sans rentrer trop profondément dans les détails qui sont immenses, nous analyserons principalement les Cités Radieuses de Marseille et Rezé afin de mieux comprendre et questionner la conception et la mise en place de standards comme préoccupations utopiques de la construction architecturale.

A la suite d'une Seconde Guerre Mondiale destructrice sur tous les plans, Le Corbusier, chargé de projets de logements bon marché, tente d'imposer et de concrétiser ses réflexions sur la notion d'unité d'habitation en tant qu'espace conçu via l'élaboration de standards savamment étudiés et intellectualisés. En impulsant ce rythme nouveau à l'architecture, Le Corbusier veut tout autant en refaçonner les préceptes qu'impliquer par la même occasion une manière inédite d'habiter en France. En 2006, Sylvette Denèfle, Sabrina Bresson, Annie Dussuet et Nicole Roux, qui sont toutes les quatre chercheuses et sociologues, collaborent à la réalisation d'une enquête⁶²⁶ riche et plurielle se donnant pour mission un ensemble de questionnements concernant particulièrement l'habitation de la Maison Radieuse de Rezé. A travers recherches historiques, enquêtes à diverses époques et documents d'archives, ces chercheuses réalisent un travail d'approche sociologique qui détaille avec une immense précision la démarche corbuséenne quant à la mise en place des unités d'habitations. Ainsi nous dit-on que, « ces unités, dont Le Corbusier souhaitait la multiplication, s'inscrivaient dans une logique humaniste et centralisatrice de réponses à la nécessité d'un habitat social. Elles devaient résoudre les problèmes de la crise du logement mais également renouveler la façon de vivre des habitants⁶²⁷ ». L'unité radieuse est elle-même dans sa globalité une notion standard qui tend à être généralisée pour impliquer tout autant une conception nouvelle de l'architecture qu'une manière inédite d'appréhender l'espace et de fait, son habitation. Pour accentuer sa

⁶²⁶ Sylvette Denèfle [et al.], *Habiter Le Corbusier: pratiques sociales et théorie architecturale*, Rennes, PUR, 2006.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 10.

démarche, Le Corbusier présente la mise en route de ces standards non comme une possibilité nouvelle mais comme une « nécessité » qu'il faut absolument intégrer dans une pratique architecturale initiée alors par l'industrie et les machines :

La solution que soufflent les techniques de l'ingénieur à l'architecte des temps nouveaux est en effet celle de la standardisation qui, seule, permet l'industrialisation car « les standards sont choses de logique, d'analyse, de scrupuleuse étude. Les standards s'établissent sur un problème bien posé ... Le standard, imposé par la loi de sélection, est une nécessité économique et sociale »⁶²⁸

En citant ainsi les paroles de Le Corbusier, les chercheuses montrent combien sa vision se place dans un fonctionnement logique où prime l'ingénierie qui s'affirme pour lui comme la science indétrônable du progrès et donc, de l'avenir. Il se lance alors dans une démarche qui tente à tout prix de rationaliser l'architecture et l'urbanisation qui se relie à travers cette conception du standard comme système universel et partagé. Ainsi, dans cette réflexion initiale et originelle, « la rationalité est au fondement de la pensée et de la création⁶²⁹ ». En effet, à cette époque pour Le Corbusier, la rationalité n'est pas un biais de la conception architecturale mais s'inscrit en amont dans une initiation, dans une prise liminaire de conscience de ce que doit être l'architecture moderne. Le Corbusier, avec emphase, va même jusqu'à présenter la mathématique, garante de la science de l'ingénierie, comme une allégorie de l'aspect sacré des proportions et des formes : « La mathématique est la terre-mère de l'imagination, celle des splendeurs de la divine proportion. La mathématique est déesse de l'unité⁶³⁰ ». Dans cet élan pour les mathématiques se traduit la rationalisation première du projet qui se donne dans une entreprise technique au sein de laquelle la machine en plein essor, qui attire tant les observations et les passions de Le Corbusier, se donne comme figure directrice. La machine en tant que système jugé infaillible, en tant que processus novateur de fonctionnement indéfectible, impose à l'architecture son mécanisme. La vision de Le Corbusier qui, en de nombreux endroits semble s'imposer dans un désir d'utopie inédit de l'habitat, marque ici une conception fortement attachée au réel auquel elle emprunte ses codes et sa science.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 23-24.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁶³⁰ Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, éditions Denoël, 1970, p. 195.

Loin de questionner la machine avec un œil critique qui inquiète et interroge le sens et les enjeux, il s'implique pleinement dans un mimétisme direct et fidèle. Ainsi par exemple dit-il que, « ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire⁶³¹ ». Comparant la puissance d'habiter à une machine mécanique du quotidien, il s'éloigne d'une vision utopique de l'architecture qui tente de concevoir la construction comme une entité ouverte et poïétique. La machine en tant que système fixe, codifié et jugé parfait, devient le modèle infallible d'un langage figé et incontournable. Avec la mise en exergue d'un fonctionnalisme froid et stérile, il érige le standard au rang de paroxysme idéal qu'il ne remet ainsi jamais en question. C'est le cas principalement avec les Cités Radieuses où l'architecture forme une ossature portante inspirée des casiers, boîtes rigides et répétées, dans lesquelles doivent se loger les humains qui y trouvent tous et nécessairement leur mesure. La répétition à l'identique est ainsi la règle dans une uniformisation affirmée qui tente de donner à tous les mêmes espaces et les mêmes temporalités. Face à certaines critiques qui s'inquiètent de cette uniformisation de la pensée et des formes, Le Corbusier déplore la réalité suivante : « (...) on ne sait plus ce que c'est qu'un casier : c'est une boîte dimensionnée aux membres humains, adaptée à la pièce ou à la fonction de la pièce⁶³² ». Il place alors la fonctionnalité au-dessus de toute préoccupation architecturale quitte à nier l'individualité et les spécificités qui fondent la personnalité de chacun. Pour lui, « nos meubles répondent à des fonctions constantes, quotidiennes, régulières. Tous les hommes ont les mêmes besoins, aux mêmes heures, chaque jour, toute la vie⁶³³ ». D'une utopie première visant à construire de manière nouvelle et différente, il s'enferme, certainement par égarements, dans une rationalisation absolue qui exclut toute revendication ou questionnement extérieur. En tentant d'ériger un système novateur à travers la notion d'unité d'habitation, il s'enclave dans une sorte d'extrémisme lié justement à la notion d'unité traduite en standards.

Influencé nécessairement par les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale, et désireux d'imposer son style qu'il veut meilleur pour tous, Le Corbusier s'affirme dans une position d'architecte presque démiurgique, gardien du savoir et des nécessités. S'éloignant des habitants potentiels et de leurs désirs personnels et individuels, il s'impose comme figure du rassemblement unique et monofocal. Avec la mise en place

⁶³¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 201.

⁶³² Le Corbusier cité par Sylvette Denèfle [et al.], *Habiter le Corbusier*, op. cit., p. 251.

⁶³³ Le Corbusier cité in *Ibidem*.

de standards, il s'éloigne du projet utopique initial par excès de confiance et de certitudes. Il se distancie d'une pensée communautaire et décide seul, pour le groupe dont il pense maîtriser les besoins. Ainsi s'exprime-t-il : « Tenir compte de ce que la famille exprime ? NON je ne crois pas qu'on puisse le faire. Il faut concevoir et discerner, puis offrir, poser la question à qui de droit⁶³⁴ ». Dès lors, si le projet des Cités Radieuses est initialement dans son esprit utopique, un second temps qui est celui de l'habiter, démontre combien le fait d'imposer à un groupe immense un standard en tant que valeur unique rencontre des échecs. La Maison Radieuse de Rezé présente ainsi certaines caractéristiques d'une homogénéisation de l'espace qui forme un bloc unique apparaissant parfois extrêmement fermé et hermétique. Le Corbusier réussit par exemple parfaitement, dans les premiers temps, à fédérer dans son architecture un groupe communautaire qui se retrouve et échange au sein d'espaces aménagés en ce sens : « Il s'agissait alors bien sûr d'être relogé mais aussi de nouer des liens communautaires. Et de fait, les habitants de la première période témoignent d'une vie sociale construite autour des espaces communs, favorisant l'expression d'une vie communautaire et aussi, semble-t-il, d'une identité d'habitant de l'immeuble⁶³⁵ ». Dans une répétition quasiment à l'identique de l'habitat et en mettant en place des espaces communs émerge à Rezé une sorte de communauté identifiable d'habitants. L'aspect négatif qui apparaît en réponse à cela est une sorte d'enclavement, de fermeture qui engendre une société repliée sur elle-même. Ce que nous déplorions chez More ou Rabelais, se reproduit à la Maison Radieuse qui est conçue premièrement comme un espace de partages et d'échanges qui ne se produiront qu'à l'interne. Ainsi à Rezé, « L'identité corbuséenne se construit. D'un côté, le sentiment de vivre une expérience unique valorise les habitants de la Maison Radieuse ; de l'autre, la sensation de former un groupe identifiable et l'incompréhension de certains Rezéens face à l'architecture moderne les placent en marge du reste de la ville⁶³⁶ ». Il faut ajouter à cela le fait que d'installer certains équipements (commerces, écoles, gymnase, lieux de réunions, couloirs-rues, ...) semble de prime abord une solution idéale aux préoccupations sociétales, mais au final, cette gestion de l'espace apporte un aspect totalisant. Tout étant sur place et à disposition, le lien avec l'extérieur se raréfie et enclave l'espace tout autant que ses

⁶³⁴ Le Corbusier cité in *Ibidem*, p. 7.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 58.

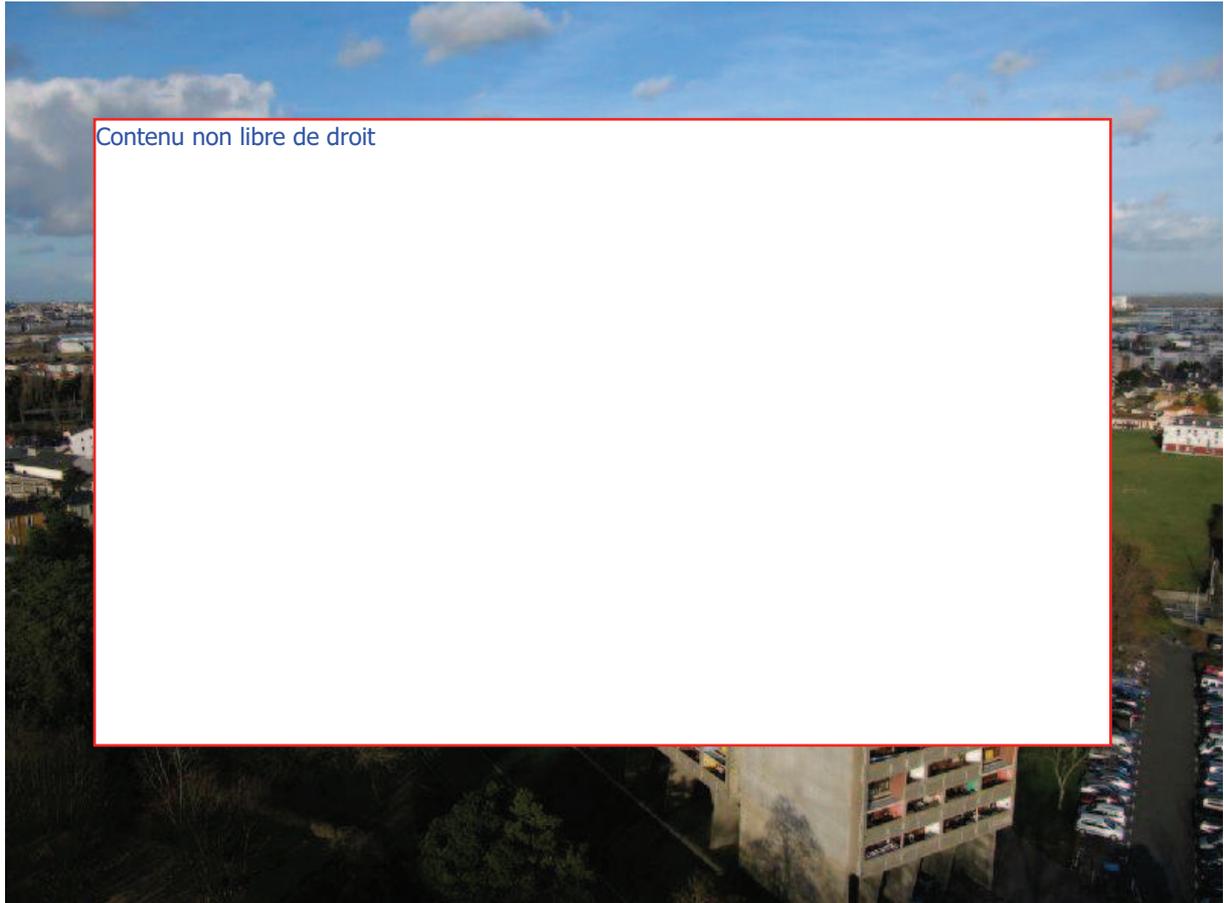


Figure 46 - Le Corbusier, Cité radieuse de Rezé, 1953-1955.

habitants. L'architecture systémisée et standardisée de Le Corbusier implique ce glissement dans la pratique du quotidien qui correspond à une manière d'habiter bien différente de la théorie envisagée en premier lieu. En s'imposant comme un système fixe et invariable, l'architecture de Le Corbusier qui se donne en standards a oublié un paramètre essentiel dans la conception. Ce paramètre est celui de l'évolution, à travers le temps, les innovations et les changements de mœurs, qui font que petit à petit, le fonctionnement de l'unité d'habitation tombe en quelque sorte en désuétude. Le projet et la démarche éthique de Le Corbusier perdent parfois tout leur sens en raison de changements que ne peuvent par définition pas suivre les standards. La systématisation de l'architecture comme tentative utopique montre alors ses limites au cours d'une temporalité qui évolue au long terme et dont les codes ne répondent plus aux attentes et aux enjeux du contemporain. Dès lors, comme le rappelle les sociologues de l'enquête sur Rezé, « à l'heure où l'utilisation de la voiture s'est généralisée et où les commerces de grande distribution se sont propagés, le concept de proximité cher à La Corbusier n'est plus défendu pour faciliter la vie des familles mais pour recréer du lien social et faire face à l'individualisme grandissant⁶³⁷ ». Le standard comme valeur universelle et fixe se confronte à la réalité d'un quotidien fait de différences et d'évolutions qui modifient irrémédiablement les paramètres et les attentes. L'habitat qui se vit au quotidien ainsi que l'évolution globale de la société remettent en question les systèmes initiaux et dès lors, le projet initial et idéal de Le Corbusier lui échappe et se poursuit aléatoirement au rythme des habitations et des changements. Pour donner quelques exemples pragmatiques, quasiment l'ensemble des habitants se plaint de la hauteur insuffisante des plafonds (calculée selon l'uniformisation liée aux préceptes du Modulor) et pareillement, une immense majorité des habitants a réaménagé à sa guise et selon ses besoins les appartements. L'architecture en tant qu'habitation au quotidien modifie peu à peu le module imaginé par La Corbusier et se réapproprie l'espace. Le standard comme système unique et universel montre ainsi ses limites dans une approche quotidienne qui lui échappe au fil du temps.

Ce qui demeure en cela fort intéressant est cette force d'appropriation et donc d'évolution que possède l'habitat. En y regardant de plus près, les habitants de La Maison Radieuse de Rezé s'approprient peu à peu l'espace, au fil des années, et

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 82.

fondent ainsi leur propre capacité personnelle à habiter. Ils meublent l'espace selon leurs goûts et réagencent l'intérieur de l'appartement selon leurs envies et parfois leurs besoins. Les exemples sont nombreux et variés où la cuisine devient un espace fermé, la chambre parentale devient bureau ou encore le salon devient chambre à coucher et inversement. Au quotidien, chacun transforme l'espace initialement façonné par Le Corbusier pour le rendre plus adéquat, plus à son goût. Bien qu'en apparence figés et codifiés, les standards mis en place par Le Corbusier sont questionnés, remis en cause au gré des évolutions et sont ainsi transformés, améliorés voire détruits au fil des années. S'affirme alors entre actes et transitions l'échec d'une pensée qui se voulait totalisante et exhaustive. Cette évolution qui révèle à la fois le caractère initial uniformisé de Le Corbusier et les nombreux changements liés à l'appropriation concrète de l'espace par les habitants, nous voudrions les confronter à travers deux œuvres qui se questionnent en miroir. Dans un face à face sans lieu, ces deux photographies proposent un travail visuel et formel qui inquiète l'architecture érigée en standards. Le première est donc une photographie d'Andreas Gursky intitulée *Paris, Montparnasse*⁶³⁸ qui donne à voir en format paysage, presque panoramique, un immense immeuble qui occupe quasiment l'ensemble de l'espace photographique. Il s'agit en réalité de deux photographies réunies par montage qui débordent en hors champ sur la droite et la gauche. Ainsi représentée, la façade de l'immeuble, dans sa planéité, offre une multitude des petites cases alignées et répétées qui donnent un rythme saccadé à la photographie. Sorte de mise en abyme de l'espace artistique, chaque case semble répéter et redire le travail pictural et spatial de la photographie. Cette image se lit selon une narration proche de la bande dessinée où chaque case propose un événement nouveau, différent du voisin, pourtant lui-aussi enfermé dans une case identique. Entre grille graphique et grille de lecture, la façade de cet immense immeuble étend une démonstration froide et interrogative de l'uniformisation architecturale qui rappelle évidemment celle vantée par Le Corbusier dans les unités d'habitations où s'affirme le « jeu des panneaux » qu'il initie dès 1953. Dans une monstration absolue de la géométrie et de la symétrie répétitive et identique, Gursky réalise un travail plastique mais aussi graphique où la ligne interpelle et interroge l'architecture standard et ses procédés.

⁶³⁸ Andreas Gursky, *Paris. Montparnasse*, 1993, tirage chromogène, 161,5 x 306,5 x 5,2 cm, Galerie Sprüth Magers, Berlin.

Contenu non libre de droit

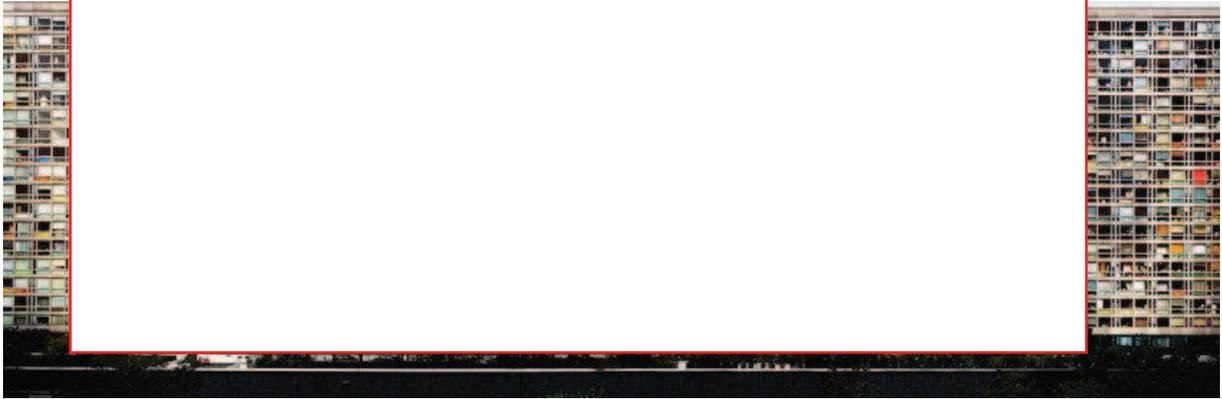


Figure 47 - Andreas Gursky, Paris. Montparnasse, 1993.

En utilisant uniquement la forme en tant que geste graphique, il inquiète l'architecture en tant que forme artistique mais aussi en tant que science sociétale et éthique. Dans la froideur de ce paysage désolant, l'horizon se note dans son absence totale, biffé par cette immense barre imposante et massive qui coupe la vue, qui agit tel un mur frontal et immense qui clôtüre l'espace en une multitude de petits casiers. Ainsi, comme le propose Hans Rudolf Reust à propos de cette œuvre, « La confiance accordée à la photographie souffre tout autant du perfectionnement des moyens numériques que le manque de confiance accordée à la réalité même⁶³⁹ ». L'habitation est alors inquiétée dans cette œuvre qui par ce même biais questionne la cité entière dans son architecture et à travers ses formes. Habiter le standard s'éloigne ici clairement de l'utopie dans une pratique froide et distante de l'architecture qui, mise à part une grille et une enfilade de casiers, ne semble pas dire grand-chose. La vision purement géométrique de l'architecture où règne la machine de Le Corbusier est ici remise sobrement et implicitement en question dans une prise de vue critique des formes et de leurs répétitions. C'est cette critique qu'ambitionnait déjà Sitte en 1889 lorsqu'il percevait la ville comme « mathématiquement réglée, et qui réduit l'homme lui-même à une machine⁶⁴⁰ ».

Pour justement échapper à ce statut de machine, l'Homme habite l'espace, se l'approprie et l'agence en fonction de son individualité et de sa personnalité. C'est cette démarche photographique que souligne Valérie Jouve dans une œuvre sans titre (*Les Façades*)⁶⁴¹ qui représente en plan rapproché une partie de façade d'immeuble, comme le détail d'un tableau. En focalisant le regard sur une partie d'immeuble dont on ignore l'aspect général, Jouve attire notre attention sur l'habitation normalisée et répétée. Dans la redite des formes qui rythment l'image est présentée la possibilité d'habiter qui se détache du standard. Ces casiers neutres et isolés les uns des autres se répondent en résonance et offre une plasticité du rythme. Chaque cellule est habitée par un éventail d'objets hétérogènes : linge, plantes, frigos, étendoir, ... qui peuplent cet ensemble et interrogent la présence de corps qui sont absents de l'image.

⁶³⁹Didier Gourvenec [et al.], *Artistes et architecture: dimensions variables : Artists and architecture : variable dimensions*, Paris, éditions du Pavillon de l'Arsenal, 2015, p. 115.

⁶⁴⁰ Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes, op. cit.*, p. 113.

⁶⁴¹ Valérie Jouve, *Sans titre (Les Façades)*, 1994-1995, 125 x 175 cm, exposition « Valérie Jouve - Corps en résistance/Bodies, Resisting » Jeu de Paume, Paris, 2015

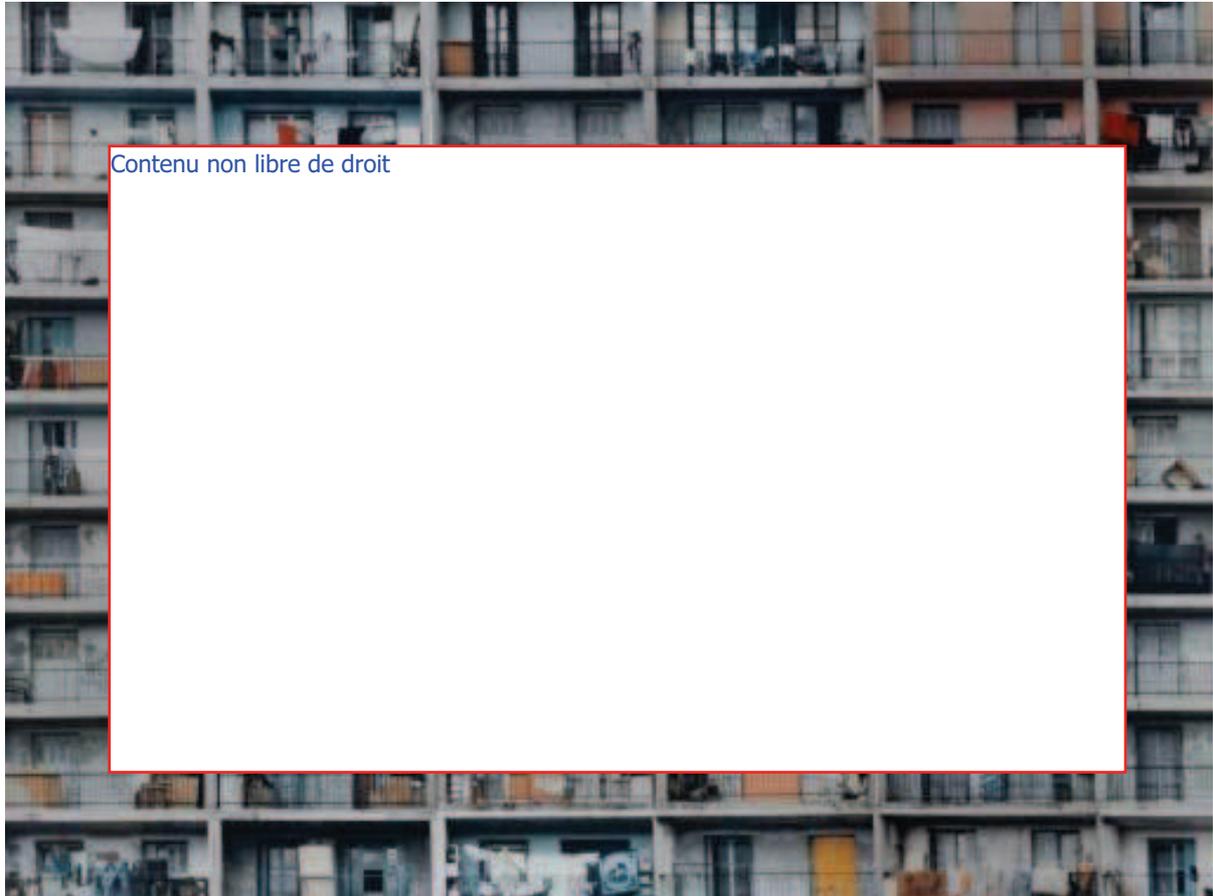


Figure 48 - Valérie Jouve, Sans titre (Les Façades), 1994-1995.

L'habitant est montré à travers des objets qui sont autant de métaphores et de possibilités d'habiter l'espace, de se l'approprier au-delà de la standardisation. Interrogeant l'habiter à travers l'anonymat, elle photographie l'universalité de l'habiter qui dépasse la normalisation. Entre approche frontale et cadrage resserré, cette façade se donne dans l'amas et l'oppression qui inquiètent l'urbanisme des grands ensembles et leur capacité à être habités. Elle propose une critique froide et acerbe de l'urbanisme moderne qui entasse et amasse les gens dans des cases. Critique elle aussi déjà présente dans la réflexion de Sitte qui déplore l'amas des gens selon ses systèmes rigides et fixes. Il s'exclame alors : « Les systèmes modernes ! Certes ! Vouloir aborder toute chose avec système, sans s'écarter un iota du schéma une fois établi, jusqu'à ce que soit assassiné le génie et étouffés sous la logique tout sentiment et toute joie de vivre, voilà bien le propre de notre époque⁶⁴² ». A travers cette façade neutre et anonyme, nous retrouvons dans la photographie de Jouve un questionnement proche de celui que nous émettons à l'encontre des unités d'habitations de Le Corbusier. Unités totalisantes où le standard semble ne demander quotidiennement qu'à être remodelé et repensé. Le Corbusier s'écarte fortement de la démarche utopique en réalisant des ensembles uniformisés au profit d'une conception mécanique et mécanisée. C'est ainsi que Paquot le présente comme un affrontement utopique, un revers architectural, « il serait plutôt le représentant de l'anti-utopie, avec son engouement total pour son époque, sa fascination acritique pour le progrès technique, sa volonté d'adhérer le plus possible à son fonctionnement, son efficacité, sa rationalisation. Le Corbusier ne conteste pas, il s'autoproclame le chantre de l'"esprit nouveau", pas celui d'Apollinaire (dans sa conférence de 1917), mais celui des ingénieurs et des industriels⁶⁴³ ». Le Corbusier apparaît ainsi comme un homme de son temps, c'est-à-dire accordé pleinement avec un système qu'il accepte et revendique sans questionner les enjeux et les dérives. Le recul utopique et l'écart face au réel sont absents à ce moment de sa carrière qui se développe avec une immense ampleur. Emporté par son époque, il s'affirme dans une poursuite technologique et mécanisée de l'architecture qui rapidement démontre ses propres limites et erreurs.

Ce positionnement corbuséen est tout aussi palpable dans la conception qu'il donne des femmes envers lesquelles il montre une réflexion importante mais en

⁶⁴² Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes*, op. cit., p. 97.

⁶⁴³ Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, op. cit., p. 90.

épousant les codes et les stéréotypes de son époque. En effet, les architectures de Rezé et Marseille correspondent à un désir profond de construire dans et pour les années du baby-boom et de la reconstruction. Si le statut des femmes commence alors à évoluer, on ne peut pas clairement affirmer que Le Corbusier donne une vision avant-gardiste à ce propos, loin de là. Il se focalise théoriquement et architecturalement sur la famille en tant que noyau central de l'habiter où les rôles sont bien distincts en fonction des sexes. Stéréotypes d'une famille idéale hérités d'une tradition bourgeoise qui persiste dans une répartition systémisée des rôles et des attentes. Ainsi, la Maison Radieuse de Rezé est bâtie pour accueillir « la famille nucléaire réunie dans un foyer bien équipé, famille dans laquelle l'homme assure les besoins du ménage alors que la femme reste "inactive", au foyer pour assurer l'éducation des enfants⁶⁴⁴ ». Dans ces années 50 prônant la « mère au foyer » comme figure d'accueil de la famille, Le Corbusier s'inscrit dans une lignée traditionnelle où la femme demeure à la maison dont elle s'occupe tout autant que des enfants. La femme est perçue et conçue par l'architecte dans une acceptation pure et simple du modèle dominant qui règne alors :

Il ne critique aucunement la répartition des rôles et la division sexuelle du travail. Dans ses écrits, les femmes sont des mères, toujours présentées comme des ménagères ayant en charge la vie matérielle quotidienne de familles centrées sur l'éducation des enfants. Mais sa réflexion rationnelle sur l'habiter fait aussi une place à la recherche de moyens pour soulager les mères des tâches ménagères pénibles⁶⁴⁵

S'il entend en effet améliorer le quotidien des femmes au foyer, il ne se questionne nullement sur ce propre quotidien fait d'inégalités et de stéréotypes qui persistent. En tant qu'homme architecte, ces préoccupations doivent lui sembler bien lointaines et futiles. A Marseille et Rezé, il ouvre fièrement les cuisines afin que les femmes n'y demeurent plus enfermées mais ne se questionne nullement sur le fait spécifique que la cuisine apparaisse systématiquement comme le lieu strictement réservé aux femmes. Femme, épouse et mère, l'habitante typique de la Cité Radieuse possède tout ce dont elle a besoin à portée de main. Ecoles, médecins, commerces, cuisine, placards, lit, ... sont aménagés au sein d'un seul et même espace qui devient le quotidien des femmes tout autant qu'une sorte de prison. Si Le Corbusier met en

⁶⁴⁴ Sylvette Denèfle [et al.], *Habiter Le Corbusier*, op. cit., p. 36.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 143.

œuvre de nombreux dispositifs destinés aux femmes afin d'en améliorer les conditions au quotidien, il ne semble pas se préoccuper du fait que ces dernières passent la totalité de leur temps enfermées dans un immense immeuble. Précurseur sur certains points, l'évolution du statut des femmes ne l'inquiète nullement. Difficile de lui en vouloir car, si l'on observe l'utopie dès ses origines, cette dernière ne semble pas non plus faire grand cas des inégalités entre hommes et femmes qui régissent le quotidien tout autant que la ville.

1-2-4 Les femmes dans la cité utopique, une inquiétante réalité

*« Constitution est nulle, si la majorité des individus qui composent
la nation, n'a pas coopéré à sa rédaction »
Olympe de Gouges⁶⁴⁶*

Nous l'avons présenté jusqu'ici, l'utopie se donne pour ambition majeure celle d'inventer la cité idéale afin d'en régir tant l'architecture qu'un projet d'organisation sociale qui en découle. Pour autant, une fois encore, une grande absente se fait attendre, la femme. Car si cette dernière est comprise et questionnée dans les utopies historiques et contemporaines, son rôle n'en demeure pas moins mineur voire extrêmement réduit et réducteur. Souvent oubliée par l'Histoire, son rôle fondamental et sa place primordiale le sont aussi en utopie qui tente pourtant de prôner l'égalité comme valeur essentielle et directrice. Si certaines tentatives sont tout de même lisibles et parfois louables, la plupart des utopies écrites et imaginées demeurent assez timides en ce qui concerne l'évolution du statut des femmes. Peuplant la moitié des cités ainsi que leurs architectures, les femmes en utopie, notamment à la Renaissance, sont loin de posséder les mêmes droits et les mêmes avantages que les hommes qui règnent en maîtres et surtout entre eux. Ajoutons en guise de premier éclaircissement que l'immense majorité des écrivains utopiques est de sexe masculin et qu'ainsi, ses derniers s'inscrivent dans une tradition séculaire de domination des hommes. Dès lors,

⁶⁴⁶ Olympe de Gouges, « *Femme, réveille-toi !* » : *déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits*, Paris, Gallimard, 2014, p. 38.

elles sont souvent considérées davantage comme des objets de pensée plutôt que comme des sujets pensants. Si la misogynie fait loi depuis des siècles et des siècles, cela est étonnement aussi le cas dans les utopies qui, pourtant, tentent parfois timidement d'ouvrir vers une conception nouvelle et égalitaire. Pour autant, un immense chemin reste encore à franchir et nous tenterons alors de questionner exactement le statut accordé par les utopistes masculins à l'encontre de leurs mères, épouses, filles ou sœurs.

Si nous soulevons cette question dans cette partie consacrée à la ville, c'est que celle-ci inquiète le statut des femmes à travers de nombreux exemples révélateurs tant en utopie que dans le quotidien, tant à l'Antiquité que de nos jours. Au-delà du foyer, dont nous aurons l'occasion de reparler, la ville est l'espace concret au sein duquel, la domination masculine est la plus prégnante et la plus prononcée. Entre extérieur et intérieur, la parole des femmes en utopie est quasiment inexistante et cela est tout naturellement le reflet d'une société inégale et injuste. Si quelques modèles novateurs et approches inédites sont esquissés dans quelques utopies, nous verrons qu'en grande partie, les poncifs sociétaux liés aux femmes perdurent tant dans une société réelle que dans son projet de réinvestissement utopique.

Le sujet principal qui se ressent tout de suite dans le quotidien des utopiens et le fait que, comme dans la réalité, une disparité solidement ancrée se poursuit sans aucune contrainte, ni critique. Il faudra notamment attendre les revendications révoltées d'Olympe de Gouges qui tentera une revendication à la fois simple et naturelle : une quête initiale d'égalité entre les sexes. Ainsi prône-t-elle dans son approche de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, que : « La femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune⁶⁴⁷ ». Cela n'est malheureusement pas concrétisé dans les visions de sociétés utopiques où les femmes demeurent à la fois inférieures aux hommes et de fait, dans une position de soumission. L'homme qui se juge lui-même, seul, en droit de diriger la cité prône la faiblesse supposée, voire acquise, des femmes pour obtenir les pleins pouvoirs décisionnaires. Ainsi, comme le rappelle Elisabeth Badinter, « l'homme (*vir*) se vit comme universel (*homo*). Il se considère comme le représentant le plus accompli de l'humanité. Le critère de

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 34.

référence⁶⁴⁸ ». L'homme, placé par lui-même dans la position dominante, dirige la cité et son caractère individuel fonde la concrétisation d'une valeur universelle, et ainsi celle de « l'humanité » qui porte son empreinte dès son appellation. L'homme se revendique alors comme le seul être dominant capable de gérer la cité, héritier d'un lourd passé et d'une tradition archaïque qui n'a eu de cesse de sous-estimer la femme sur laquelle il prend inévitablement le dessus et le contrôle. C'est cet héritage flou et impénétrable que tente d'approcher Virginia Woolf dans une conception critique et interrogative de l'inégalité des sexes que nous pouvons qualifier de féministe. Ainsi nous dit-elle :

Car ici nous nous approchons de ce complexe masculin, une fois encore si intéressant et obscur, qui eut une telle influence sur l'évolution des femmes, le désir profondément enraciné en l'homme, non pas tant qu'elle soit inférieure, mais plutôt que *lui* soit supérieur, désir qui l'incite à se placer de façon à attirer tous les regards, non seulement dans le domaine de l'art, et à transformer la politique en chasse gardée, même quand le risque qu'il court semble infime et la suppliante humble et dévouée⁶⁴⁹

Cette emprise masculine est la réalité d'une société où rien ne bouge et cet immobilisme persiste en utopie où la place accordée aux femmes est extrêmement limitée et stéréotypée. Dans la cité idéale, de l'Antiquité en passant par la Renaissance et ce encore jusqu'à aujourd'hui, même si les cloisons bougent peu à peu, la femme demeure politiquement exclue de la place publique décisionnaire, reléguée à l'espace domestique qui devient son carcan et son attribut unique. L'utopie qui se dit dans un ailleurs inconnu et novateur, offre paradoxalement sur ce point un modèle de cité proche d'un ici palpable et bien réel. Le pouvoir politique utopique qui se veut souvent plus ou moins proche d'une république fondée en démocratie met les femmes au ban de la prise de décisions mais aussi des débats et des échanges fondateurs. La cité démocratique, comme le souligne Geneviève Fraisse, spécialiste de la condition féminine en politique, propose une vision manichéenne de l'organisation sociétale : « un des arguments de la démocratie exclusive comme de la république masculine est d'expliquer que les femmes font les mœurs, tandis que les hommes font les lois ;

⁶⁴⁸ Elisabeth Badinter, *X Y, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 19.

⁶⁴⁹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, trad. C. Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 82-83.

partage donc du travail à l'intérieur de la cité⁶⁵⁰ ». De ce point de vue, la cité utopique, à l'instar de son inspiratrice dans la réalité, est scindée en deux parties invisibles et inégales. Aux hommes le pouvoir sur la cité en tant qu'espace politique extérieur ouvert, aux femmes le soin d'occuper les espaces domestiques intérieurs, en fermeture. Et ce qui est complexe à saisir est justement le fait que cette organisation semble découler naturellement d'un temps révolu, d'une absence d'édiction qui pourtant fonde le système organisationnel de la cité. Dans ce silence juridique, l'homme assoit sa supériorité et le modèle prédomine, sans contraintes ni réactions majeures : « La démocratie est exclusive, et non excluante, car elle n'énonce pas les règles de l'exclusion⁶⁵¹ ». Dans ce système tu et accepté comme naturel, la politique est gérée et envisagée d'une manière unilatérale qui prévaut pourtant pour l'ensemble du groupe qui forme la cité. L'utopie dessinée en cité, trace les contours d'une ville bipolaire où les espaces se différencient en lien avec leurs fonctions et le sexe qui s'y apparente. C'est ce constat historique et souvent encore bien prégnant de nos jours que dresse l'historienne Michèle Perrot pour qui, « l'espace public constitue l'apanage des hommes : celui du commerce, de la politique, de l'art oratoire, du sport de haut niveau, du pouvoir. Une femme n'y peut prétendre que partiellement. Question de fonction, mais aussi de sexe, de corps gradé, éventuellement voilé⁶⁵² ». Dans son modèle archaïque qui prolonge une réalité concrète et géographique, l'utopie questionne notre rapport contemporain à l'espace où le sexe demeure une source d'inégalité. Disons autrement que même dans la cité utopique, qui se targue pourtant de changer radicalement les systèmes mis en place au profit d'une société plus juste et plus équitable, la position d'infériorité des femmes est tellement ancrée que les poncifs y sont acceptés et rarement remis en question. Si l'utopie ne joue pas en cet endroit son rôle critique et dénonciateur, elle nous interroge aujourd'hui sur la nécessité d'inquiéter le statut des femmes en tant que problématique majeure de la politique et donc de la cité. Si les choses tendent progressivement vers une évolution, la ville contemporaine demeure malgré tout l'espace de pouvoir de la masculinité qui ne s'en cache même pas. Citons en guise d'anecdote qui se veut réellement révélatrice de notre conception contemporaine de la cité : 94 % des plaques de noms de rues ou

⁶⁵⁰ Geneviève Fraisse, *La fabrique du féminisme*, Congé-sur-Orne, Le Passager clandestin, 2012, p. 103.

⁶⁵¹ Geneviève Fraisse, *Les deux gouvernements: la famille et la Cité*, Paris, Gallimard, 2001, p. 62.

⁶⁵² Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, éditions du Seuil, 2009, p. 168.

d'espaces publics portent des noms uniquement masculins. L'homme ainsi surreprésenté en ville étend son domaine sur celui bien maigre accordé aux femmes qui perdurent dans une conception de l'attachement. Ainsi, Fraisse analyse que « la femme seule n'est pas prévue par la loi⁶⁵³ ». En effet, la femme trouve sa place dans la cité utopique en fonction du statut d'attachement masculin qui la définit, elle est ainsi caractérisée selon une dépendance qui fait d'elle une sorte d'objet approprié : soit épouse ou mère, sœur ou fille, nièce ou filleule. La femme en tant que sujet ne peut l'être que conjugué à la voie passive où règne en maître le masculin auquel elle s'accorde nécessairement.

Si les occurrences de cela font florès en utopie, nous présenterons ici la conception de More qui reflète parfaitement la vision inégale des sexes dans une époque pourtant en pleine transition. Homme de la Renaissance, More se plonge dans la relecture de l'Antiquité qui offre déjà une division des sexes très tranchée et revendiquée. S'il se montre parfois ouvert et précurseur au sujet des femmes en utopie, il semble toujours, presque maladroitement, ajouter un écueil, un poncif qui persiste et de fait annule la tentative initiale. Ainsi, lorsqu'il se penche sur le cas de « l'importante fraction de la population qui reste inactive chez les autres peuples, la presque totalité des femmes⁶⁵⁴ », il inquiète tout un pan absent de la société mais commet l'erreur de penser que cette moitié muette demeure « inactive ». Il semble négliger alors la majeure partie des femmes du peuple qui travaillent au profit d'une vision bourgeoise du couple. Pareillement, quand More présente de prime abord un aspect égalitaire du travail et de l'instruction où hommes et femmes doivent tous apprendre un métier, on découvre en second lieu qu'il réserve certaines tâches aux femmes qui, « étant moins robustes, [elles] font les besognes les moins lourdes, comme de travailler la laine et le lin⁶⁵⁵ ». Placées systématiquement en infériorité, les femmes chez More sont pensées comme objets passifs et soumis. Dernier exemple de tentative avortée, s'il ouvre la prêtrise aux femmes d'une manière inédite et égalitaire face à la religion dans son ordonnément, il préconise tout de même l'accès aux postes religieux par les femmes comme une faiblesse rare et presque ingrate :

⁶⁵³ Geneviève Fraisse, *Les deux gouvernements*, op. cit., p. 26.

⁶⁵⁴ Thomas More, *L'Utopie*, op. cit., p. 150.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 147.

« Les prêtres – ceux du sexe masculin, car les femmes ne sont pas exclues du sacerdoce, mais il arrive rarement qu'on les élise et, dans ce cas, c'est une veuve déjà sur l'âge – prennent leurs épouses dans les familles les plus considérées⁶⁵⁶ ». Les rares prêtresses sont ainsi présentées comme vieillissantes et inactives tandis que les prêtres masculins possèdent le privilège d'un mariage de qualité voire d'exception.

Cette conception première du mariage relève un aspect essentiel dans la cité utopienne, celui de la famille comme entité nucléaire. Cette dernière apparaît comme l'élément constitutif de la cité entière dont la ville est l'accueil et le refuge. Dans cette conception familiale centrale, l'homme conserve sa supériorité active dans un rapport qui objectivise la femme comme une chose que l'on s'échange entre mâles dominants : « Une cité est donc composée de familles, qui résultent le plus souvent de la parenté en ligne masculine. Les filles en effet, une fois nubiles, sont données en mariage et vont vivre dans la famille de leur mari⁶⁵⁷ ». Les femmes sont conçues comme objets que l'on se donne et s'échange entre pères et frères. Une fois le mariage accompli, le statut des femmes demeure celui de la soumission. Si More donne – du moins en apparence - des droits égaux aux hommes et aux femmes, cela est uniquement vrai dans la société publique. Au sein de chaque foyer, la loi est celle du patriarcat qui s'érige en maître sur sa maisonnée car « l'expérience leur a appris [aux hommes] que nul raffinement de beauté ne recommande une femme à son mari autant que la probité des mœurs et la soumission⁶⁵⁸ ». Disons que face au mariage, la femme est un bel objet d'appartenance si cette dernière est respectable et soumise en silence. S'installe ainsi en Utopie une hiérarchie qui reprend les codes archaïques des sociétés occidentales premières où l'homme d'âge mûr domine la pyramide familiale des pouvoirs et du respect : « Le plus âgé des hommes, je l'ai dit, est le chef de la famille. Les femmes sont soumises à leurs maris, les enfants à leurs parents et, en règle générale, les plus jeunes à leurs aînés⁶⁵⁹ ». L'homme dirige sa famille comme il régit la cité, avec un pouvoir absolu, sans concessions. Inspirés du patriarcat hébreu, romain ou musulman, en *Utopie*, « les maris punissent leurs femmes ; les parents punissent leurs enfants, à moins qu'une faute trop grave n'exige une réparation publique⁶⁶⁰ ». Le père est maître en son foyer et si la faute est trop importante, elle

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 222-223.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 154.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 195.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 156.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 194.

tombe sous la loi du domaine public lui-même encore dirigé, par des pères. Enfin, la soumission théorique et psychologique est accentuée par une soumission corporelle inquiétante qui donne de la femme une vision aujourd'hui dégradante et insupportable. More lie alors festivités réjouissantes et dégradations corporelles de la femme qui se plie et s'écrase littéralement face à la puissance de son époux : « Aux fêtes de clôture, avant de se rendre au temple, les épouses s'agenouillent à la maison aux pieds de leurs maris, les enfants aux pieds de leurs parents, confessent les incorrections qu'ils ont commises, les devoirs qu'ils ont négligés et demandent le pardon de leurs erreurs⁶⁶¹ ». A l'occasion de ces festivités, la femme nécessairement pécheresse, vision héritée d'un christianisme omniprésent, confesse ses erreurs, et ses exactions. La femme chez More apparaît alors comme nécessairement fautive face à l'homme debout qui lui seul, irréprochable et démiurge, peut pardonner les fautes et les dérives. Le couple, comme fondateur de la famille nucléaire et donc de la cité, souligne une multitude d'inégalités qui ne semblent choquer personne, surtout pas le narrateur qui présente cela, rappelons-le, dans un dialogue entre hommes.

Un autre espace révélateur des inégalités, tout autant important sur le plan urbanistique que communautaire, est le partage des repas ainsi que sa préparation et ses rituels. Espace et temporalité du partage au sein de la communauté utopique, fortement codifié et pensé, le moment nodal du repas est essentiel à la vie en Utopie. Ce dernier correspond à un rassemblement où la cité se retrouve, échange, débat, s'amuse et assure ainsi la pérennité de la société en tant que projet. Moment convivial mais tout aussi sérieux, le repas est préparé de manière organisée par chaque famille selon un tour de rôle régulier et équitable. Comme nous pouvions le supposer, la préparation des repas incombe aux femmes auxquelles More attache la quasi-totalité des tâches domestiques : « La cuisine, la préparation des aliments et l'ordonnance du repas incombent exclusivement à des femmes, chaque famille envoyant les siennes à tour de rôle⁶⁶² ». Les femmes de la famille, cellule première du groupe utopien, préparent le repas et organisent son déroulé comme de vraies « maîtresses de maisons ». Ainsi, l'organisation du foyer est accordée à l'organisation sociétale, la famille devient métonymie de la cité. Les repas, de fait, se partagent entre habitants,

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 225.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 159.

hommes et femmes confondus, mais l'organisation ritualisée laisse poindre quelques inégalités, du moins quelques déséquilibres. Ainsi nous dit le narrateur chez More :

Les hommes sont rangés le long du mur, les femmes du côté extérieur. Si elles sont prises d'un malaise subit, ce qui arrive fréquemment pendant la grossesse, elles peuvent de la sorte se lever sans déranger personne et aller rejoindre les nourrices.

Celles-ci se trouvent à part, avec leurs nourrissons dans une salle à manger qui leur est réservée, où se trouvent toujours du feu et de l'eau pure, ainsi que des berceaux où coucher leurs bébés ou, si elles le veulent, les démailloter au chaud et les laisser jouer. Chaque mère nourrit ceux qu'elle a mis au monde, à moins que la mort ou la maladie ne l'en empêche. Dans ce cas, les épouses des syphograntes se mettent aussitôt en quête d'une nourrice et n'ont aucune peine à en trouver une. Celles qui peuvent rendre ce service se proposent des plus volontiers, car leur générosité reçoit de tous les plus grands éloges⁶⁶³

Ces banquets quotidiens que décrit More sont le symptôme d'une organisation plus large qui est celle de la cité. Les femmes, si elles préparent et organisent le repas, en tant que mères et nourrices sont mises « de côté » voire exclues du banquet en tant que lieu de partage. Elles sont symboliquement placées du côté extérieur pour en favoriser l'exclusion et le retrait. Elles disposent alors, si leur situation le nécessite, d'une pièce « à part » qui leur permet de se livrer pleinement aux tâches et besoins liés à leur statut de mère. A l'écart du groupe et des hommes, elles peuvent s'accomplir pleinement dans leur rôle de mère nourricière. Le soin des enfants et des nouveau-nés leur est exclusivement réservé et cette activité privilégiée les met à l'écart de la société décisionnaire où le patriarche règne en maître. La figure de la mère nourricière est ainsi mise en exergue mais dans une spatialisation qui est celle du retrait, de l'écart, de l'extériorité. Les femmes sont ainsi reléguées à l'extérieur de la place publique comme elles le sont de la politique. A la table où se tiennent les débats et les échanges à propos de la cité, la femme n'a pas réellement le droit de cité. Absentes de ces conciliabules politiques, elles deviennent tout autant absentes de l'Histoire collective qui s'écrit dans ces moments de rencontres et d'échanges. L'Utopie qui se veut une organisation fédératrice et communautaire rejette effectivement une grande partie du groupe et met ainsi en place une société à deux vitesses, inégale. Là où tout se décide, les femmes sont relayées au second plan de façon théorique et spatiale. Cette vision utopienne s'inscrit dans un processus plus large qui est celui de

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 159-160.

l'organisation réelle et historique des sociétés qu'elles soient archaïques ou modernes. Si les femmes assurent de tous temps les conditions de rassemblement et d'échanges, elles en sont concrètement écartées au profit d'une Histoire écrite par les hommes, pour les hommes. Absentes de l'Histoire, absentes de la politique, elles sont aussi étonnement absentes en Utopie qui au mieux les en écarte, au pire les oublie totalement.

C'est cet oubli, cet écart historique et encore très prégnant dans notre société que tente de représenter l'artiste féministe Judy Chicago qui donne à voir une relecture de l'Histoire, une réinterprétation qui tend à offrir aux femmes la place que des siècles de patriarcat leur ont voilés ou dérobés. Avec *The Dinner Party*⁶⁶⁴, l'artiste américaine réalise une installation riche et prolifique où sont enfin offertes aux femmes leurs places principales à la table de l'Histoire. L'œuvre est ainsi réalisée comme un immense banquet de forme triangulaire sur lequel sont dressés trente-neuf couverts. Sur ces trente-neuf tables dressées sont disposés des chemins de table brodés de noms de femmes célèbres, sur lesquels sont installés couverts, gobelets et une assiette aux motifs représentant conjointement une sorte de papillon ou de fleur dans lequel on distingue ou devine une forme de vulve. Prêt à accueillir un immense banquet féminin, cet assemblage de tables est placé sur une immense estrade formant un triangle équilatéral nommé « plancher du patrimoine ». Ce socle imposant est lui réalisé par le biais de 2300 plaquettes de porcelaine sur lesquelles sont inscrits 999 noms de femmes célèbres et historiques associées aux trente-neuf femmes déjà invitées au banquet. Entre banquet platonicien et réunion utopique, cette installation est plongée dans une ambiance obscure qui peut laisser imaginer que le repas va bientôt commencer et l'espace se mettre ainsi en branle. Symboliquement, ces femmes célèbres encore placées dans l'obscurité d'une Histoire qui les a oubliées vont bientôt être éveillées pour leur offrir la place de choix qui leur incombe. Judy Chicago, très investie dans la cause féministe des années 70, donne à ses ancêtres féminines oubliées la place qu'elles ont toujours méritée mais que la domination masculine a systématiquement biaisée. Œuvre revendicatrice de la cause féministe, elle est aussi une critique acerbe et contemporaine de la société moderne qui persiste dans les inégalités entre sexes. Sombre et inquiétante, cette installation revendique les erreurs

⁶⁶⁴ Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, installation, matériaux variés, 150 x 150 x 150 cm, Brooklyn Museum, New-York.

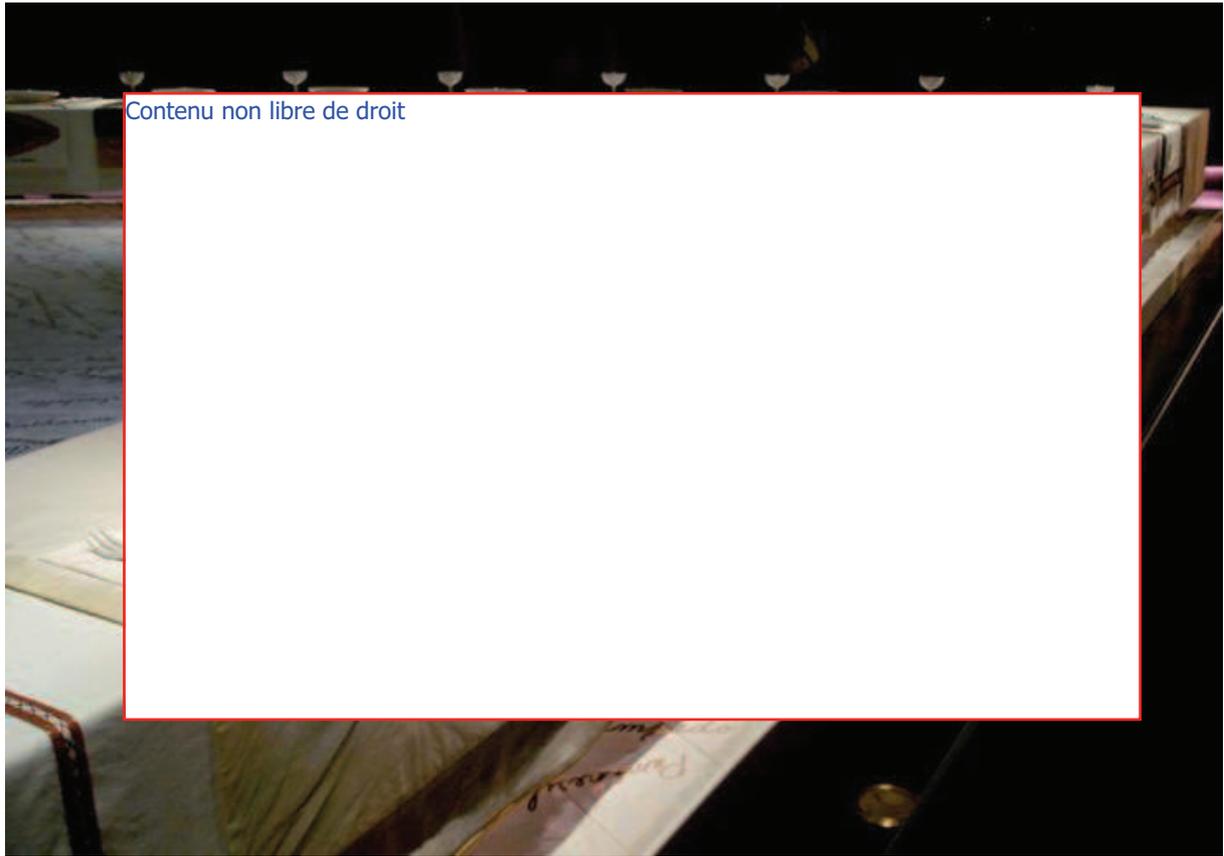


Figure 49 - Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979.

du passé qui perdurent dans un présent où, si la cause des femmes tend peu à peu à s'améliorer, elle demeure encore bien moindre face aux acquis masculins. Sont ainsi invitées à cette table qui rassemble et revendique de grandes figures historiques archaïques (Amazone, déesse de la fertilité, Sappho, Kali, ...) mais aussi des figures concernant les débuts du christianisme puis de la Réforme (Sainte Brigitte, Aliénor d'Aquitaine, Isabella d'Este, Artemisia Gentileschi, ...) et enfin des pionnières de la révolution américaine du féminisme (Sacagawea, Emily Dickinson, Margaret Singer, Virginia Woolf, ...). A ce groupe principal de trente-neuf femmes s'adjoignent sur le socle les 999 personnages féminins évoqués qui participent des domaines littéraires, artistiques, scientifiques, politiques, ou encore religieux et mythologiques⁶⁶⁵. Cette œuvre visuellement puissante et immense offre un regard critique sur la reconnaissance des femmes oubliées ou du moins bien souvent mises au ban des rassemblements et des célébrations. A travers ce banquet fictif et anachronique, Judy Chicago fait le double geste artistique d'une critique du passé pour une reconsidération conjuguée tout autant au présent qu'au futur. Sa démarche s'affirme comme une utopie qui est bien loin, naturellement, de celle de More, en tentant de donner à ces femmes la place de choix qui leur incombe dans la cité. L'utopie interroge l'utopie dans une démarche évolutive qui tend à prouver qu'ainsi, rien n'est fixe et irréversible. L'œuvre critique de Judy Chicago place son caractère utopique dans une revendication qui tend à prouver que tout est remodelable, questionnable et donc envisageable. En interrogeant les places des femmes dans la société, elle inquiète la cité dans son ensemble, dans son organisation sociétale et politique, où intime et commun se rencontrent et s'articulent. La possibilité des utopies à se questionner entre elles marque une certaine puissance d'une démarche qui se veut évolutive et, même s'il reste un immense chemin à parcourir, la réflexion est initiée et mise en route.

⁶⁶⁵ Sans citer l'ensemble des noms inscrits, nous relevons en guise d'exemple des personnalités telles qu'Ariane, Artémis, Antigone, Circé, Hélène de Troie, Egée, Néfertiti, Eve, Lilith, Rachel, Diotime, Cléopâtre, Barbe, Blanche de Castille, Marie, Thérèse d'Avilla, Jeanne d'Arc, Anne de Bretagne, Lucrece Borgia, Marie de Médicis, Agnès Sorel, Elisabeth Vigée Le Brun, Pocahontas, Charlotte Corday, Olympe de Gouges, Jeanne de Pompadour, Marie Curie, Jane Austen, Charlotte Brontë, Louise Michel, Maria Montessori, Louise Labé, Hannah Arendt, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Berthe Morisot, Frida Kahlo ou encore Sophie Taeuber-Arp.

Pour revenir à Thomas More, si la femme semble ne posséder quasiment aucun pouvoir dans son Utopie, sa place au sein du couple est bien plus importante et révélatrice d'une philosophie générale de l'auteur. En effet, More met systématiquement en avant la notion de couple car elle lui permet d'assurer une figure tutélaire qui est celle de l'organisation et de la transmission. Le couple en tant que figure fondatrice de la famille l'est aussi au regard de la cité entière et de fait, sa protection et l'assurance de sa durabilité sont essentielles dans le mode de vie des Utopiens. Ainsi par exemple, les amours clandestines sont vigoureusement punies et l'adultère est fortement corrigé car le couple forme une entité ultime et exceptionnelle à préserver absolument. Dès lors, la vision de More à propos du divorce est assez novatrice, mais il faut lui concéder que ce dernier lui est pratique pour assurer la pérennité et l'efficacité de son modèle. Pareillement, il refuse et répugne la polygamie qui ne peut assurer le bien et l'équilibre de la cité. Ainsi, « les Utopiens sont monogames, contrairement à tous les peuples qui habitent cette partie du monde ; un mariage n'y est généralement dissout que par la mort, en dehors du cas d'adultère ou de conduite intolérable. Un conjoint gravement offensé de la sorte peut obtenir du sénat l'autorisation de se remarier. Le conjoint coupable, noté d'infamie, doit passer seul le reste de sa vie⁶⁶⁶ ». S'il dissuade par le châtement du divorce, ce dernier est possible mais factuellement très rare. Pour pallier et anticiper ces égarements de mœurs, More envisage le mariage comme un mariage d'amour pour lequel les époux se choisissent mutuellement et en toute connaissance de cause : « La femme, qu'elle soit vierge ou veuve, est montrée nue au prétendant par une femme honnête ; un homme également digne de confiance montre à la jeune fille le prétendant nu⁶⁶⁷ ». Le couple est dès lors une entité saine, connue et réfléchie mûrement afin d'en assurer la durabilité et l'équilibre serein. Ensuite, au sein même du couple, les rôles sont répartis comme nous avons pu déjà l'évoquer et, si la femme se donne en soumission, l'un des rôles principaux du mari est d'assurer la protection de son épouse tout comme il protège la ville. Nous touchons là à une notion extrêmement pertinente, celle que la cité est systématiquement associée à la figure féminine que l'homme doit défendre et préserver.

⁶⁶⁶ Thomas More, *L'Utopie*, op. cit., p. 193.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 192.

La cité utopique est en effet systématiquement associée à la figure de la femme ou du moins celle de la mère, nourricière et protectrice. Une fois de plus, la femme est relayée au statut d'objet dans une vision masculine qui conçoit et pense à sa place. Figure rassurante et paisible de l'enfance, la mère est idéalisée par les hommes qui conceptualise en ce sens leurs cités idéales. Ainsi pour Stébé, « ce que les hommes imaginent avant tout à travers leurs utopies, ce sont des cités protectrices. La ville est ici la mère de la nation utopienne à travers un urbanisme qui rappelle au plus haut point une idéalisation de la figure de la mère protectrice⁶⁶⁸ ». Le parallèle est systématiquement dressé entre femme et ville au profit d'un entendement où parfois même les deux valeurs se confondent pour créer une entité unique et hybride : la cité-mère. Elle devient alors cette formule presque magique où la ville assure et rassure la société des hommes qui la conçoivent et l'organisent. Dans cette figure transitionnelle chargée de sens et de symboles, « seule la cité mère fournit le pain quotidien à ses enfants, façon d'annihiler la figure du père pourvoyeur ». Pour certains utopistes comme More, la mère apparaît comme un modèle de cité qu'elle dessine et accueille en son sein. Ses formes et ses contours sont ceux de la femme en tant que réceptacle rassurant et chaleureux, protecteur et défensif :

La ville est la mère, soit qu'elle protège l'homme de ses enceintes concentriques, comme dans la Cité du Soleil, soit qu'elle ferme sur lui ses douze portes d'airain, comme dans la Nova Solyma. Les jardins y abondent car, de tous temps, dans toutes les équivalences symboliques, ils représentent la femme : parcs qui interrompent la monotonie des rues à angle droit ou jardinets clos des maisons semblables d'Amaurote, la capitale d'Utopia⁶⁶⁹

La parenté entre ville et femme semble une notion totalement acquise car présentée de manière naturelle qui est censée détenir le bien et la vérité. De cette tradition archaïque découle tout un ensemble symbolique de formes où la rotondité rassurante et accueillante est associée au corps féminin, idéalisé et fantasmé. Le corps érotisé de l'épouse rencontre le corps tout en rondeurs de la mère qui devient le socle idéal du couple mais surtout de la famille : « Ainsi, les habitants de l'utopie ont l'impression profonde d'appartenir à une même famille, d'être les fils de la même mère : un thème que l'on retrouve souvent à l'origine des peuples dans les civilisations

⁶⁶⁸ Jean-Marc Stébé, *Qu'est-ce qu'une utopie*, op. cit., p. 31.

⁶⁶⁹ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, op. cit., p. 334.

traditionnelles⁶⁷⁰ ». La famille en tant qu'entité millénaire regroupe en son sein l'essence de la ville qui donne aux êtres la possibilité de vivre ensemble pour habiter communément l'espace. Pour autant, cette notion de famille évolue au fil des siècles mais persiste dans une variété des formes et d'usages. Le couple demeure la tête solide de la famille au sein de laquelle les rôles sont distribués de façon identifiable, fixe et souvent immuable. La nouveauté utopique, notamment chez More, est la recherche d'un nouveau modèle de famille, plus ouvert, moins clanique et surtout moins lié au capitalisme bourgeois dirigeant. La famille chez More tend à se reconcentrer vers son aspect social plutôt qu'économique et politique. Homme critique de son temps et de sa cité, il s'investit pleinement dans la quête d'un modèle qui à la fois respecte la famille en tant que concept nécessaire et initial, tout en tentant d'en modifier les enjeux et la portée. Jameson souligne alors que « l'époque de More est précisément cette période de transition au cours de laquelle les Etats-Nations récemment apparus cherchèrent convulsivement à se libérer du système clanique féodal et de l'emprise de ces unités familiales que constituaient les grands barons et les propriétaires fonciers⁶⁷¹ ». Dans cette transition lente et progressive du Moyen-âge vers la Renaissance, la famille clanique au pouvoir absolu est réinventée au profit d'un ensemble et d'une harmonie plus égalitaire et plus équilibrée. La ville suit naturellement cette transition et se transforme au même moment qu'évolue le statut de la famille. Dans cette évolution de paradigme, les femmes vont alors trouver une porte de sortie qui s'ouvre lentement vers une conception inédite des rôles fixés pour chacun des éléments du clan. La remise en question du modèle de la famille puissante et dominante entraîne progressivement une recontextualisation du rôle des femmes au sein de cette entreprise, en mutation, en transition. Dans la lignée de cette ouverture initialement timide, « le féminisme moderne est la dernière tentative utopique en date de contourner la famille bourgeoise⁶⁷² ». En effet, avant d'acquérir de nouvelles possibilités personnelles, les femmes comprennent peu à peu qu'elles doivent s'émanciper d'un modèle archaïque de la famille dans lequel elles sont enfermées depuis trop longtemps.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 335.

⁶⁷¹ Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, *op. cit.*, p. 350.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 351.

Le féminisme en tant que quête légitime d'une égalité entre les sexes questionnant un lourd passé et une tradition ancrée profondément dans les mœurs, relève ainsi de nos jours comme une forme caractéristique de l'utopie qui interroge, agite et inquiète la société contemporaine. C'est cette vision qu'illustre la pensée féministe de Geneviève Fraisse qui affirme : « Certains seront surpris si je leur dis que le mouvement des femmes fut ou est porteur d'utopie. [...] L'utopie porte bien toujours une part d'illusion. L'utopie du féminisme laisse imaginer la paix entre les sexes, le partage égal du monde, l'échange libre des pouvoirs⁶⁷³ ». D'une illusion initiale se construit peu à peu un projet sociétal solide qui se revendique de façon de plus en plus affirmée. Dans cette revendication, la cité utopique comme glissement projeté vers une société nouvelle et novatrice devient en effet le support idéal des revendications féministes qui s'accroissent et s'inscrivent progressivement dans le débat politique qui est le centre de la cité. La mise en place du système démocratique dans les sociétés accentue cette évolution qui rencontre alors un tournant crucial et constructif dans la cité. Intrinsèque aux notions démocratiques, l'égalité, notamment celle des sexes, apparaît non plus comme une illusion mais comme la possibilité d'un avenir proche : « L'égalité des sexes est l'utopie de la démocratie, une de ses utopies. L'égalité des sexes se fonde sur l'identité des individus des deux sexes, leur similitude⁶⁷⁴ ». La démocratie se détache peu à peu de son empreinte familiale pour concevoir une nouvelle entité décisionnaire qui se veut plus personnelle, où l'individu quel que soit son sexe, acquiert librement sa part du débat et des décisions. Le XXe siècle, qui alterne crises et ruptures, favorise un contexte transitionnel réel où les frontières tendent à s'estomper. Les femmes sont alors confrontées à de nouvelles tâches jusqu'alors réservées aux hommes partis au front et ainsi s'effectue une émancipation immense qui ouvre le champ des possibles. Le contexte réel du XXe siècle, qui se donne en mutations rapides et novatrices, semble paradoxalement dépasser les conceptions utopiques qui retardent un peu et semblent encore bien timides en ce qui concerne les questions sociétales liées aux femmes : « Le républicain des frères a appris à faire de la place à ses sœurs, et l'inclusion des femmes dans la cité a succédé à leur exclusion politique. Inversement, utopies et révolutions se sont toujours arrêtées sur le chemin d'une véritable mixité de leurs projets ou de leurs réalisations⁶⁷⁵ ». Les

⁶⁷³ Geneviève Fraisse, *La fabrique du féminisme*, op. cit., p. 107.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 109.

femmes s'approprient peu à peu la cité qui était l'apanage des hommes et investissent ainsi un espace extérieur qui leur était jusqu'alors limité. C'est cette transition du milieu du XXe siècle qui voit les choses évoluer à grande vitesse dans un contexte qui change presque radicalement. C'est dans ce contexte par exemple que va évoluer la population de la Cité Radieuse de Rezé selon un rythme bien différent que celui imaginé initialement par l'utopie corbuséenne de l'habitat :

Avec le développement de la scolarité, de la consommation, avec l'augmentation du niveau de vie, le travail salarié des femmes est devenu nécessaire. Le contrôle de la natalité s'impose et les formes familiales évoluent considérablement vers l'effacement du mariage comme modèle unique de vie maritale. [...] A la fin des années soixante-dix, la France a complètement changé de normes socio-culturelles : le monde ouvrier s'est radicalement transformé et avec lui les formes de militantisme, les références idéologiques se sont diluées dans des relativismes hésitants, les formes familiales connaissent des changements profonds, les besoins en équipements sophistiqués succèdent à ceux de la survie, le travail comme assurance de progrès social perd de sa pertinence : les Trente glorieuses finissent et avec elles les modes de vie liés au développement de la modernité⁶⁷⁶

La cause féministe s'intensifie et se densifie pour devenir un réel projet sociétal prônant l'égalité juste des sexes mais aussi une acceptation des erreurs et écueils du passé encore bien présent. Entre critique initiale et transition poïétique, le féminisme actuel s'inscrit pleinement dans une dynamique utopique qui n'est point illusion vaine mais projet solide, philosophique et éthique : « Le non-lieu de l'utopie est peut-être bien le lieu idéal d'une représentation des relations hommes-femmes telles qu'elles sont ou telles qu'elles devraient être. Par là, l'utopie remplit quelques-unes de ses fonctions essentielles : critique, compensatoire ou incitative⁶⁷⁷ ». Nous ajoutons à cela la conception de la cité utopique en tant qu'espace novateur d'accueil et de transmission de projets qui émergent et s'affirment. La cité en tant que territoire d'expérimentation sociétale doit poursuivre son évolution en prenant en compte les erreurs du passé et les égarements de l'Histoire.

⁶⁷⁶ Sylvette Denèfle [et al.], *Habiter Le Corbusier*, op. cit., p. 38.

⁶⁷⁷ Franck Lessay in, Guyonne Leduc (dir.), *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)*, Paris, éditions de l'Harmattan, 2017, p. 13.

Les exemples des cités utopiques apparaissent dans notre approche contemporaine non point comme un regard négatif sur les erreurs du passé mais comme un questionnement critique et renseigné vers quelques tentatives plus ou moins abouties. L'utopie, dans sa démarche qui questionne sans cesse, nous apprend justement à ne pas nous enraciner dans un système standardisé et figé mais dans une quête renouvelée et inquiétante. La cité en tant que support et modèle de la pensée utopique doit être ainsi sans cesse questionnée comme témoin d'expériences sociétales, politiques et éthiques qui nous renseignent, nous informent mais aussi et surtout nous interrogent sur nos propres pratiques contemporaines. Loin des standards et des formes stéréotypés, la cité déploie un langage rythmé et libre qui résonne sans cesse au contemporain au profit d'une expérience esthétique et éthique. C'est ce que nous donne à lire Choay dans son questionnement immense sur l'urbanisme en utopie où « aucune pratique des arts plastiques, aucune connaissance de la géométrie, ne peut conduire la conception d'un projet lisible ; seule le peut l'expérience de la ville⁶⁷⁸ ». C'est justement cette expérience de la ville que nous nous donnons ici comme sujet de questionnement qui, au-delà de certains échecs, nous intime une approche artistique, critique et constructive où l'architecture prend toute sa place en tant qu'elle est « un phénomène synthétique qui recouvre pratiquement tous les champs de l'activité humaine⁶⁷⁹ ». Nous pourrions résumer cette démarche critique progressive par un extrait de Nietzsche qui avance peu à peu l'évolution d'une conception où dialoguent les formes dans un questionnement constructif sans cesse réinvesti et inquiété :

D'une sorte plus subtile est la joie qui naît à l'aspect de tout ce qui est régulier, symétrique, dans les lignes, les points et les rythmes : car, par une certaine similitude, on éveille le sentiment de tout ce qui est ordonné et régulier dans la vie, à quoi l'on doit seule tout bien-être : dans le culte de la symétrie, on vénère donc inconsciemment la règle et la belle proportion, comme source de tout le bonheur qui nous est venu ; cette joie est une espèce d'action de grâce. Ce n'est qu'après avoir éprouvé une certaine satisfaction de cette dernière joie que naît un sentiment plus subtil encore, celui d'une jouissance obtenue en brisant ce qui est symétrique et réglé ; si ce sentiment incite, par exemple, à chercher la raison dans une déraison apparente : par quoi il apparaît alors comme une sorte d'énigme esthétique, catégorie supérieure de la joie artistique mentionnée en premier lieu⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ Françoise Choay, *L'urbanisme: utopies et réalités*, op. cit., p. 73.

⁶⁷⁹ Alvar Aalto cité par Mickaël Labbé in, *Philosophie de l'architecture*, op. cit., p. 197.

⁶⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 418.

Au-delà de la logique apparente et acceptée, le philosophe nous invite à percevoir dans l'irrégulier et l'asymétrique une jouissance supérieure. C'est à travers cette possibilité du dépassement que nous tenterons de saisir ce qui subsiste poétiquement et architecturalement des utopies au-delà de leurs erreurs et détours.

1-3 Au-delà de ses échecs, que nous apprend aujourd'hui la cité idéale

« qui atteint son idéal le dépasse du même coup »
Nietzsche⁶⁸¹

Nous nous questionnons dans cette partie sur la cité idéale à travers de nombreuses occurrences architecturales et littéraires afin de cerner les limites de l'utopie qui tente de se concrétiser. Si notre regard s'est plutôt dirigé de manière critique, rappelons-le, il ne s'agit point de s'inscrire dans une dénonciation stérile des écueils rencontrés en utopie mais bel et bien d'en saisir les contours et les échecs afin d'élever le questionnement sur ce que l'utopie n'est pas ou bien n'est plus fondamentalement. Ainsi, nous tenterons dans la poursuite de notre recherche de prendre appui sur les apories constatées de l'utopie afin de saisir ce qui persiste à travers les critiques. Notre démarche s'inscrit dans un rapport mouvant où il ne s'agit pas de dresser un constat fixe et exhaustif mais plutôt de pousser la réflexion le long d'un raisonnement évolutif et contrasté. Nous essayerons alors d'étayer notre approche de constats plus contemporains mais aussi plus théoriques et philosophiques pour démontrer comment l'utopie, malgré ses erreurs et ses échecs passés, perdure et persiste dans un questionnement où l'art et l'architecture ont tout intérêt à se plonger. L'observation et la compréhension de l'utopie sont deux démarches qui nécessitent un système de réflexion ouvert et évolutif, qui accepte de rebrousser chemin pour mieux reprendre la route, le fil du voyage, que nous nous proposons d'emprunter. Il s'agit de comprendre la ville comme une entité indépendante révélatrice que nous offre une Histoire foisonnante et fructueuse. Comprendre ici la ville devient nécessaire dans le but de comprendre une société qui perdure et change tout en conservant les marques de tentatives, d'apports, de réussites mais aussi d'échecs qui fondent son caractère primordial. Si nous étions plus haut critique envers une certaine uniformisation liée aux standards développés par Le Corbusier, nous partageons ici avec ce-dernier une vision commune de la ville comme témoignage et support d'un passé et d'une histoire qui sont à analyser et à comprendre, « l'esprit de la cité s'est formé au cours des ans ; de simples bâtiments ont pris une valeur éternelle dans la mesure où ils symbolisent l'âme collective ; ils

⁶⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 119.

sont l'armature d'une tradition qui, sans vouloir limiter l'amplitude des progrès futurs, conditionne la formation de l'individu tel que le feront le climat, la contrée, la race, la coutume. Parce qu'elle est une "petite partie", la cité comporte une valeur morale qui compte et qui lui est indissolublement attachée⁶⁸² ». Le Corbusier relève ainsi l'héritage de la cité en tant que témoignage vivant et actif du passé et d'une histoire que nous méritons d'entendre pour mieux à la fois la comprendre mais aussi porter des pistes d'analyses sur notre contemporain. L'utopie, qui a toujours pris la ville comme sujet de réflexion et de réalisation nous permet aussi d'adopter cet état d'esprit qui tente de saisir une notion en perpétuel mouvement. Nous faisons alors appel, une fois de plus, aux cités invisibles d'Italo Calvino pour comprendre ce procédé de renouvellement qui se questionne lui-même et ambitionne son futur sous le regard de la possibilité comme ouverture aux changements mobiles et incessants :

Au centre de Foedora, métropole de pierre grise, il y a un palais de métal avec une boule de verre dans chaque salle. Si l'on regarde dans ces boules, on y voit chaque fois une ville bleue qui est la maquette d'une autre Foedora. Ce sont les formes que la ville aurait pu prendre si, pour une raison ou une autre, elle n'était devenue telle qu'aujourd'hui nous la voyons. A chaque époque il y eut quelqu'un pour, regardant Foedora comme elle était alors, imaginer comment en faire la ville idéale ; mais alors même qu'il en construisait en miniature la maquette, déjà Foedora n'était plus ce qu'elle était au début, et ce qui avait été, jusqu'à la veille, l'un de ses avènements possibles, n'était plus désormais qu'un jouet dans une boule de verre⁶⁸³

En nous plaçant dans la position fabuleuse de l'observateur des maquettes de Foedora, nous acceptons la mise en place d'un système de recherche actif, qui peut parfois nous échapper, mais c'est aussi cela le principe vivant qui est celui de l'utopie, en perpétuel chantier, en éternelle construction. Ainsi, il n'est pas question de viser un but accessible et palpable mais de donner un cheminement philosophique et esthétique qui accepte les détours, les sauts et les retours en arrière. La ville en tant qu'espace architecturé nous apprend à faire cela et à nous placer dans une démarche où tout bouge et où chaque objet doit être à la fois considéré et reconsidéré sans prédéterminisme et attentes préalables. La construction de la cité architecturée nous démontre cette démarche qui avance, certes avec un plan, mais se déroule dans une

⁶⁸² Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, op. cit., p. 28.

⁶⁸³ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 43.

avancée qui tâtonne, qui questionne et remodèle sans cesse. Il en va ainsi de l'indéfinition de l'utopie mais aussi de l'architecture : « Jeter une maille, jeter une travée, jeter une arche, procéder par bonds ; une ville est construite par turbulences successives et infimes qui l'entourent en spirale. Une cathédrale n'est jamais atteinte, une figure est seulement visée⁶⁸⁴ ».

Ainsi, et nous n'en avons encore que peu parlé, s'adjoint à la ville utopique, la nécessité d'approcher le corps comme figure essentielle (parfois trop délaissée voire oubliée de l'architecture utopique). En effet, dans cette approche mobile et ouverte, le parallèle avec le corps en tant qu'objet qui habite l'architecture et la ville doit être envisagé afin de saisir l'aspect infini de cette dernière. C'est cet apport que nous propose Condorcet lorsqu'il propose de voir dans la ville les mêmes possibilités qu'offrent le corps, c'est-à-dire une quête de l'infini exacerbée par l'idée générale de progrès perpétuel. Là où l'utopie se lance à la recherche éperdue d'une perfectibilité tenace, l'esprit humain mais aussi le corps s'inscrivent dans cette quête ouverte et incessante, « toutes ces causes du perfectionnement de l'espèce humaine, tous ces moyens qui l'assurent, doivent, par leur nature, exercer une action toujours active, et acquérir une étendue toujours croissante. [...] la perfectibilité de l'homme est indéfinie⁶⁸⁵ ». Nous retrouvons dans cette attitude naturelle de l'humain les caractéristiques propres à l'utopie et à l'architecture qui nous permettent d'établir un parallèle mais surtout de le questionner plus en profondeur. De fait, nous interrogerons alors art et architectures utopiques par le prisme du corps comme révélateur d'une ville, de ses rues, de ses murs et de ses places.

1-3-1 L'architecture organique : une ville par le corps, pour le corps.

Nous parlions plus haut d'une forme d'architecture empreinte d'un progrès omniprésent voire omnipotent où le construit délaissait bien souvent l'humain

⁶⁸⁴ Henri Gaudin, *Seuils et d'ailleurs*, op. cit., p. 94.

⁶⁸⁵ Jean-Antoine-Nicolas de Caritat Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain ; suivi de Fragment sur l'Atlantide*, Paris, GF Flammarion, 1988, p. 293.

notamment en ce qui concerne sa corporéité mais aussi son individualité. Il apparaît ainsi nécessaire de nous plonger alors plus en profondeur vers une tendance très importante au XXe siècle qui tente de rediriger le propos architectural vers des éléments plus naturels où le corps, dans sa constitution et sa structure, vient interpeller l'art de bâtir mais aussi une forme d'utopie dans un entrelacement des formes et des concepts. Cette forme dite organique tente alors de mettre en résonnement corps naturels et architectures dans un échange mutuel fructueux et harmonieux car, comme le souligne Guinzbourg, « l'architecture est un organisme vivant, au même titre que tout autre organisme, et par cette analogie, nous avons coutume de lui prêter toutes les fonctions de la vie organique. Dans une certaine mesure, nous reconnaissons dans l'architecture un corps et des membres qui remplissent leurs fonctions⁶⁸⁶ ». Ce que l'apport du corps dans la vision architecturale nous impose c'est bien évidemment avant toute chose l'aspect vivant et mobile de ce dernier. L'utopie en tant que fonctionnement mobile et actif ne peut tourner le dos à cette conception qui allie mouvement, changement et ouverture. En étant organique, l'architecture gagne dans l'élaboration d'un espace à l'écoute d'un corps dont elle fonde l'accueil et l'épanouissement. Nous nous éloignons obligatoirement des standards imposés et préétablis dans la mise en place d'une recherche qui observe et questionne le corps à la fois dans son individualité mais aussi dans son universalité de formes et de concepts.

Il s'agit alors de voir dans cette démarche non pas une inspiration à sens unique mais bel et bien un système d'échanges mutuels et harmonieux où deux valeurs se répondent en acte et en mouvement. Pour Wright, chantre de cette conception qu'il déploie et intensifie, il faut apprendre « à considérer la vie comme architecture organique et l'architecture organique comme la vie. Soyons sûrs qu'une grande vie aura une grande architecture⁶⁸⁷ ». Dans ce fonctionnement en réciprocité, les deux aspects ne doivent pas être saisis de manière individuelle mais selon plutôt le principe des vases communicants qui s'interpénètrent. Cette vision propre à Wright découle d'un constat de son époque qu'il renie. Le constat d'une ville immense et déshumanisée qui court à sa perte. Il critique chez ses contemporains, héritiers d'un progrès prétendument révolutionnaire, la création d'une architecture au service de ce

⁶⁸⁶ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 128.

⁶⁸⁷ Frank Lloyd Wright, *La ville évanescence*, op. cit., p. 60.

même progrès, avilie par les technologies et les ingénieurs. Sur le ton de l'exclamation, il s'insurge : « Quelle perversion de permettre à la terre de faire vivre les progrès au lieu que ce soit les progrès qui fassent vivre la terre ! Quelle perversion de permettre à la machine de posséder l'homme au lieu que ce soit l'homme qui possède la machine ! ⁶⁸⁸ ». Par ce constat ambitieux et critique, Wright affirme un changement de paradigme dans lequel le XXe siècle se complait sans réellement interroger les failles et les limites de réalisation et de fonctionnement. Il propose alors de manière implicite une redéfinition complète, presque inversée de la modernité qui lui échappe. Ainsi, c'est un retour à la simplicité qu'il prône mettant en avant l'aspect naturel et archaïque de l'architecture. Loin d'être passéiste, Wright propose simplement un questionnement fondamental et relatif sur ce que devrait être la ville moderne, héritière d'une charge architecturale immense qu'il faut questionner et inquiéter. Il veut alors que l'architecture se libère de la soumission machiniste sous laquelle elle court à sa perte comme en atteste la conception de la déshumanisation des villes qu'il dresse à plusieurs reprises. Pour lui ainsi,

Dans toute conception de l'architecture organique, le style exprime le caractère. Le caractère exprime le principe à l'œuvre. C'est en ce sens seulement que la nouvelle ville aura du style. Elle aura du style comme quelque chose de naturel, et non comme quelque chose d'extérieur qui lui est imposé du dehors par une discipline ou un essai académique de classification. L'architecture et le territoire seront de nouveau considérés ensemble comme un paysage, comme cela a toujours été le cas pour le meilleur de l'architecture⁶⁸⁹

Avec l'architecte, nous renouons avec le principe d'une architecture indéfinissable car mouvante et ouverte. Il s'agit d'une acceptation de l'architecture créatrice en rejet de villes standardisées et mécanisées. L'issue proposée par Wright est à entrevoir dans les bases de la nature, une sorte de retour aux sources primaires de l'architecture qui offrent tout autant de bases que de solutions possibles. C'est dans cette simplicité qu'il fonde son propos pour dénoncer les dérives de la ville moderne qu'il propose de requalifier et redéfinir. Nous assistons alors à la mise en miroir d'un certain naturalisme face à une artificialité trop complexe et trop étendue. Son mot d'ordre devient un accès privilégié à la simplicité qui s'apparente au fonctionnement corporel naturel :

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 162.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 102.

Il est donc moderne de croire en la simplicité organique, de la considérer comme nouvelle et de la rechercher ; il faut la voir comme le beau visage de cet âge de la machine dans lequel nous vivons.

L'architecte moderne voit cette nouvelle simplicité croître du sol vers la lumière du soleil en opposition à toute boîte, à tout enfermement dans des boîtes, au terrier que l'on trouve dans n'importe quelle ville surdéveloppée⁶⁹⁰

Il ne s'agit pas d'un renoncement face au progrès mais plutôt d'une gestion où l'architecture reprend les pleins pouvoirs au service d'une réalisation qui se préoccupe tout autant de la nature que du corps en tant que sujet habitant. L'architecture ne doit plus être saisie comme une discipline isolée inspirée par la machine et l'industrie mais plutôt comme une possibilité d'ouverture supplémentaire qui découle naturellement de la vie en général. Wright résume avec énormément de simplicité : « les principes de l'architecture ne sont que les principes de la vie⁶⁹¹ ». Il nous invite alors à questionner ces principes vitaux, notamment la vie en collectivité qui participe activement et intrinsèquement à l'urbanisme.

Dans le retour à la nature et aux valeurs naturelles qu'il met en avant, Wright prône un partage commun et équitable de l'espace que nous avons déjà pu observer dans les préoccupations majeures et archaïques de l'utopie en tant que recherche d'une société égalitaire et juste pour tous. Pour faire ce constat, il s'appuie une fois de plus sur l'architecture en tant que réalisation naturelle issue du corps et de la vie humaine naturelle :

Les valeurs architecturales sont des valeurs humaines, sinon ce ne sont pas des valeurs. Un édifice véritablement moderne naît donc de l'intégration organique et s'élève comme s'élève la ville moderne, comme ennemi de toute forme de centralisation. [...] l'architecture organique exige que la terre soit rendue accessible sur une base équitable à tous ceux qui peuvent l'utiliser comme valeur humaine intrinsèque, comme il en est de tous les autres éléments⁶⁹²

Nous retrouvons dans ces mots de Wright un apport littéraire et philosophique que constitue la période humaniste notamment avec des figures emblématiques telles que

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁹² *Ibidem*, p. 78.

More, Erasme ou encore Rabelais. Ainsi, Wright célèbre le partage équitable des sols, sans privatisation aucune et renoue en effet avec les préoccupations d'un Thomas More face aux dérives grandissantes des *enclosures* à son époque. Pour lui, « la vie communautaire doit reposer fermement et naturellement sur la base de toute vie humaine, à savoir le sol pour tous⁶⁹³ ». Wright noue ainsi sa conception architecturale moderne avec toute une histoire littéraire, philosophique et politique de l'utopie qui réfléchit depuis des siècles à un partage commun et harmonieux où les terres appartiennent à tous. Le projet architectural relève de l'utopie tant il s'engage sur de nombreux tableaux qu'il s'agisse de l'architecture ou encore de la politique. Il propose un fonctionnement commun, la démocratie, mais une démocratie qui saura prendre en compte les individualités de chacun, loin des standards et de l'uniformisation tant crainte. Par individualité, il précise bien sa pensée et la conjugue avec le collectif, « si, en tant que peuple, nous désirons vraiment la démocratie, nous devons faire particulièrement attention à notre attitude à l'égard de l'individualité – de l'ego de base – car nous avons omis de la distinguer de ce qui n'est qu'égoïsme⁶⁹⁴ ». Il soumet à la réflexion un système communautaire et collectif capable d'entendre l'individualité comme une entité constitutive d'un tout et d'un ensemble. Il en va de même pour sa vision urbanistique où la partie est constitutive du tout : « la cité devient la nation⁶⁹⁵ ».

Ainsi, dans les années 30, l'architecte dont le travail va un peu au ralenti se met à penser le modèle d'une cité utopique nommée Broadacre City dont il déterminera les enjeux dans un ouvrage intitulé *La ville évanescence*. Dans les grandes lignes qui nous intéressent ici, il propose avec ce modèle de cité une critique initiale de la ville moderne qui se centralise au profit de bâtiments imposants, vides de sens, mais aussi l'apparition des premières banlieues dont la gestion s'annonce inégalitaire et problématique. Face à ce constat désolé, il revendique une mise en valeur de la nature avec une cité très étalée, que permet la géographie américaine. Les habitations et bâtiments publics sont offerts en simplicité mais surtout dans un nouage privilégié avec la nature, les parcs et les jardins. Il s'inscrit alors en héritier d'Ebenezer Howard et son concept de « cités-jardins ». La ville est alors conçue de manière simple et en accord avec la corporéité de l'humain ainsi que son rapport avec sa nature propre et immédiate. Il veut voir dans la nature du corps humain l'essence de l'architecture qui

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 158.

⁶⁹⁴ Frank Lloyd Wright in, Françoise Choay, *L'urbanisme: utopies et réalités*, op. cit., p. 301.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 306.

doit se donner pour mission une création plus à l'écoute et de fait, plus naturelle. Il écrit alors : « les divers traits de Broadcare City que nous allons maintenant décrire plus en détail sont d'abord essentiellement de l'architecture. Depuis les routes qui sont comme des veines et des artères jusqu'aux édifices qui sont le tissu cellulaire, en passant par les parcs et jardins qui sont son "épiderme" et sa "parure hirsute", la ville nouvelle sera architecture⁶⁹⁶ ». Derrière le terme employé d'architecture se trame le rejet de la machine et de l'ingénierie au profit de réalisations naturelles et liées au corps humain et non plus à la mécanique. Ainsi se dessine devant nous les prémices de ce que nous pourrions aujourd'hui qualifier d'une architecture écologique. Wright, héritier des utopies humanistes communautaires et d'une vision perçante de la nécessité d'intégrer la ville dans son environnement, donne l'ébauche d'un système architectural dont les répercussions contemporaines sont immenses et de première instance.

Au cœur de ce même questionnement, l'art ne peut que s'emparer de ces revendications et ces interrogations tant les sujets présents sont communs et élémentaires. Que la place du corps soit essentielle voire intrinsèque à l'art, il n'est pas besoin d'en discuter, c'est un sujet acté et indéniable. Ce qui nous interpelle à présent est la capacité de l'art de se saisir de l'utopie urbanistique qui inclut le corps humain pour proposer des systèmes novateurs et ouverts à l'infini. Quand l'architecture s'empare du corps et se le réapproprie pour guider ses conceptions vers des aspects naturels et simples, presque archaïques, l'art emploie ces figures pour questionner tout autant la ville contemporaine que le corps qui y évolue. En 2011, l'artiste Andro Wekua réalise une œuvre qui nous concerne car elle se situe au carrefour de nos préoccupations actuelles. Cette installation *Untitled*⁶⁹⁷, présente une table de fortune faite d'un panneau de bois récupéré posé sur des tréteaux en bois abimés. Sur cette planche de travail est disposé un corps en cire, un homme certainement, vêtu d'un haut noir uni et d'une paire de baskets argentés. Allongé tel un gisant, les bras le long du corps, sa tête demeure invisible car coiffée d'une maquette de maison comme posée sur un socle de béton. Il s'agit d'une maison assez simple d'allure, en bois, un toit légèrement incliné, quelques escaliers vers une

⁶⁹⁶ Frank Lloyd Wright, *La cité évanescence*, op. cit., p. 92.

⁶⁹⁷ Andro Wekua *Untitled*, 2011, installation, cire bois, acier et tissu, 150 x 72 x 223.5 cm, exposition « Inside », 2014-2015, Palais de Tokyo, Paris

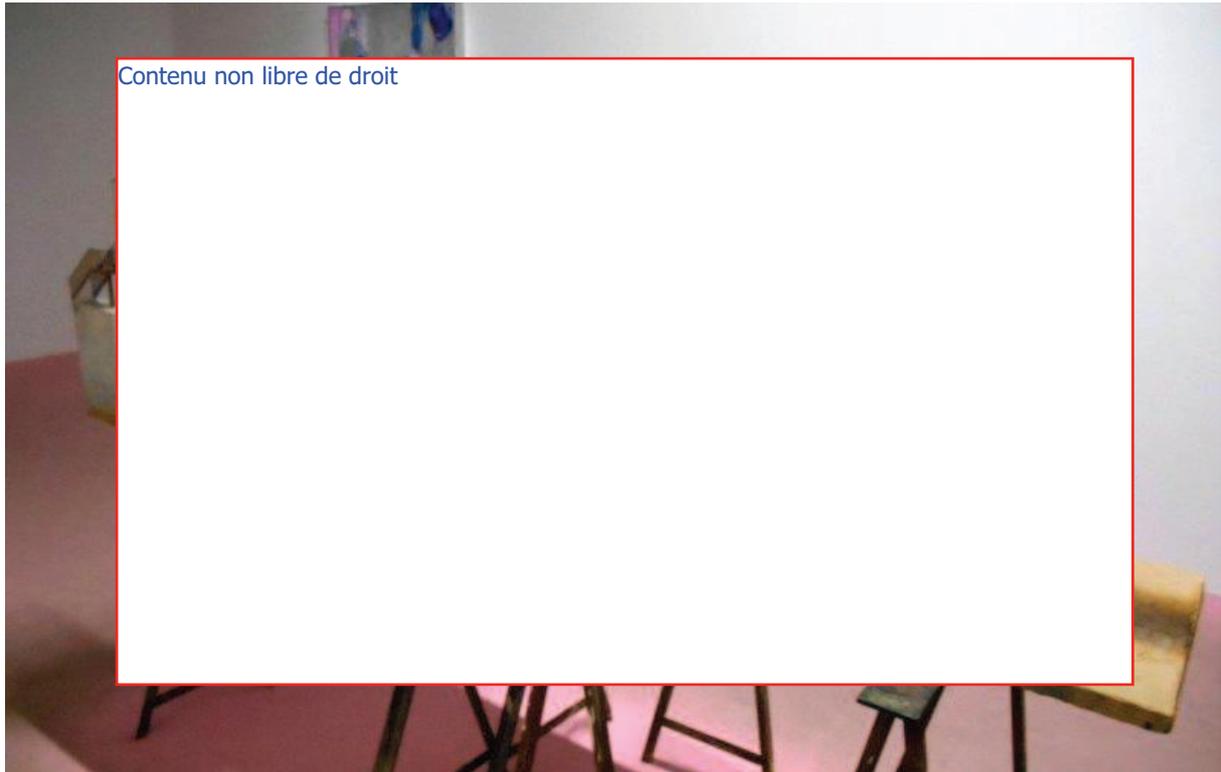


Figure 50 - Andro Wekua, Untitled, 2011.

terrasse, un balcon et des fenêtres qui laissent deviner l'obscurité d'un intérieur invisible. L'œuvre aux allures hyperréalistes offre un effet de simplicité et de dépouillement. Ce corps allongé, neutre, se donne comme une figure étendue qui livre une corporéité dénuée de sens et de symbole. L'artiste semble juste vouloir nous montrer un corps en toute simplicité comme pour mieux accentuer son universalité. Si la tête est cachée, la maison qui la recouvre vient nécessairement interroger l'architecture mais surtout le fait qu'elle participe de ce corps. Architecture et corps ne font qu'un dans ce mélange hétéroclite qui apparaît de prime abord de manière inquiétante et anormale. Jouant avec l'assemblage inattendu, l'artiste dévoile une installation forte de sens et de représentations. C'est un corps paisible et calme, asexué, qui s'offre à l'exposition sur cette table sommaire qui en accentue l'horizontalité. L'élévation qui contraste cela est l'insertion d'une maquette de maison qui vient questionner le corps dans un jeu d'échanges mutuels. L'artiste recouvre la tête avec la maison comme pour proposer un chez-soi physique et mental au personnage qui est couché, en repos. La maison, l'architecture construite devient le temple de repos du centre pensant du corps. La tête est enfermée dans cette maison comme ultime refuge d'un corps qui se donne au regard. Par le choix de la tête, du visage, l'artiste peut certainement symboliser l'enfermement mais aussi et surtout le centre pensant et réfléchissant du corps. Il protège l'espace de la pensée, de la pensée architecturale tout autant que corporelle. L'architecture devient le lieu de protection d'un corps qui lui échappe, qui déborde. Il ne s'agit plus d'un tombeau ou d'une prison qui enclot le corps mais la mise en avant justement d'un corps qui échappe à l'enfermement. Par métaphore, si la tête pense l'architecture et la conçoit, c'est bien le corps qui évolue dans l'espace sans limites et sans enfermement. Nous voyons dans cette œuvre une mise en avant du corps comme acteur, penseur mais aussi récepteur de son espace bâti et architecturé. Le corps influence tout autant l'architecture que l'architecture influence le corps. Dans ce jeu de réciprocity se trame l'affirmation des liens entre corps et architecture. Nous retrouvons dans ce dialogue des formes l'utopie de Wright qui prône une architecture de la simplicité, qui émane du sol selon le fonctionnement vital et physique. La maquette fait écho au squelette qui tient le corps tout autant que l'espace tient la maison, ou du moins que la maison tient dans l'espace. En réalisant une maison à laquelle il offre un corps concret, l'artiste s'affirme dans un geste presque chimérique où l'architecture se poursuit en chair et en os. Le corps devient tout autant le prolongement de la maison que le support de cette

dernière. Le questionnement se base certes sur l'enfermement mais aussi et surtout sur ce qui déborde de cet enfermement faisant fi des frontières et des parois. Cette œuvre d'art fait sauter les limites entre corps et architecture pour en souligner les porosités et les échanges au profit d'une expérience esthétique et poïétique. Wekua offre de manière complexe et réflexive un travail sur le corps en tant qu'espace et sur l'espace dans sa corporéité. L'utopie de l'artiste réside justement à la jonction de ces deux éléments qui s'interpénètrent au profit d'un personnage mixte, inquiétant mais révélateur. Il prolonge en formes et en couleurs le questionnement sur l'architecture organique en tant qu'espace de rencontre entre corps et architecture. Pour poursuivre cette invitation à entendre corps et architecture de façon conjointe sous le prisme de l'utopie, nous tenterons alors d'observer quelques éléments récurrents de la ville pour mieux en saisir les détails et les enjeux. Ainsi, la langue devient révélatrice dans l'exemple notamment du terme d'artère au sein duquel se conjuguent urbanisme et corporéité.

1-3-2 La rue vue par le prisme de l'utopie : articulation, rythme et rencontre poïétique

Dans cette approche de la ville en tant qu'espace poétique d'expression du corps, nous pensons avec Salignon que « la rue est une ride sur le visage de la ville⁶⁹⁸ ». La figure de la rue apparaît en effet dans notre approche de l'utopie conjugée à l'urbain comme une notion fondamentale tant elle questionne le domaine de l'architecture, des arts, mais aussi de nombreuses occurrences littéraires qui fondent le genre utopique. Si la rue peut être perçue sur un plan dans son tracé plat et bidimensionnel, ce que nous désirons apporter ici est surtout l'impression de la rue en tant qu'espace tridimensionnel qui interpelle tout autant le corps que la ville dans une conception esthétique de l'expérience physique. Il s'agit alors d'entendre certes la rue comme un pur tracé mais un tracé poïétique et complexe qui engage le sol tout

⁶⁹⁸ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 86.

autant qu'il interpelle le ciel dans sa réalisation. Borges est certainement le principal poète qui a su dévoiler à travers la rue l'émergence, l'ouverture d'un espace qui se donne dans une articulation entre l'horizontal et le vertical. Dans le recueil intitulé *L'or des tigres*, le poète argentin propose l'instant de compréhension de la rue qui fait qu'elle s'affirme en existence et en puissance d'ouverture :

La claire multitude d'un couchant
A exalté la rue,
La rue ouverte comme un large rêve
Vers un hasard quelconque⁶⁹⁹

Ces quelques vers précisent la poésie borgésienne au sein de laquelle la lumière, si chère à l'architecture, précise et éclaire la rue dans un espace et un temps d'exaltation, de révélation et donc de découverte. Dès lors, la rue s'éclaire et se donne dans l'ouverture pour développer un nouvel espace encore insondé qui s'affirme et se montre. Le poète décrit à la suite de cette révélation l'ouverture d'un rêve vers un « hasard quelconque » qui fait bien évidemment écho à ce que nous pouvons annoncer au regard de l'utopie. Le hasard devient la possibilité d'une ouverture et de fait d'une rencontre, mais nous y voyons principalement l'apparition d'une possibilité nouvelle. A cette possibilité qu'il qualifie de quelconque, nous n'engageons pas une lecture du banal mais plutôt la traduction d'un encore inconnu qui se dévoile peu à peu dans l'apparition de la rue comme espace des possibles. La rue comme sillon dans la ville décrit cette même ville dont elle participe en échanges mutuels. Cette ride corporelle, entre ciel et terre, entre sombre et lumière, sculpte le corps de la ville dont elle trace les réseaux, les connexions et les échanges. La rue apparaît chez Borges comme une entaille du corps, comme un sillon tridimensionnel qui creuse l'espace mais aussi le temps de manière poétique et poïétique. Nous retrouvons cette démarche dans un autre recueil où nous lisons que pour lui, « la rue est une blessure ouverte dans le ciel⁷⁰⁰ ». En effet, la rue se donne dans une lecture qui convoque tout autant la terre que le ciel et cette lecture induit une articulation entre les deux éléments qui s'accordent et se rejoignent en elle. La rue devient une sorte de brèche aperturale où se créent de nouveaux espaces et une temporalité particulière qui donnent une

⁶⁹⁹ Jorge Luis Borges, *L'Or des tigres*, op. cit., p. 262.

⁷⁰⁰ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 53.

nouvelle conception de la cité. La rue connecte la ville avec elle-même et dans le même temps connecte le sol de la cité avec le ciel qui l'accueille. En approchant poétiquement la rue en tant que réseau multiple et complexe, nous renouons avec l'utopie dans une faille initiale qui ouvre aux possibles. L'utopie de la rue chez Borges intervient dans un acte de révélation mais aussi et surtout dans un espace esthétique qui est aussi celui de l'expérience sensorielle, de la découverte qui passe par le regard qui reçoit la rue. Qu'il s'agisse d'un regard physique ou esthétique et philosophique, la rue apparaît en ouverture à celui qui s'y penche, qui s'y concentre et l'accepte. Ainsi Borges, à l'épreuve de la ville affirme : « Je suis le seul spectateur de cette rue / Si je cessais de la voir elle mourrait⁷⁰¹ ». Si la rue connecte la ville, elle est aussi le lien entre les humains qu'elle accueille. La rue, tout autant que la ville nécessite l'Homme en tant que présence qui observe et pense. Elle est un fonctionnement de liaisons et déliaisons qui articule l'espace de la ville qui tient entre terre et ciel. Paradoxalement, la rue couchée dans la ville se dresse tout autant en verticalité pour en dire sa dimension et son apparition. Elle procède de la naissance de la ville tout autant qu'elle l'entretien et la pérennise dans un équilibre des espaces.

Dans son apparition, la rue interpelle la multiplicité pour devenir dans la vie un système de rues accordées au pluriel. Avec la rue en effet, les espaces se questionnent et se répondent selon un système complexe et insaisissable de réseaux qui se prolongent à l'infini. Il s'agit de connexions qui espacent l'espace et ainsi rythment la ville pour lui donner sa possibilité de stature et d'élévation. La ville se construit autour et avec les rues qui sont autant d'espacements que de possibilités. Comme le rappelle l'architecte Henri Gaudin, « s'il y a architecture, cela est par espacement⁷⁰² ». La rue rend possible l'architecture dans un jeu qui relie tout autant qu'il distancie. Elle crée et rend possible les espaces articulatoires et transitionnels qui permettent à la ville de tenir mais aussi de se tenir. En cela, nous pouvons prolonger avec la rue les qualités que nous avançons plus haut à propos du seuil. La rue est en effet une sorte de seuil, espace insaisissable et utopique de l'entre-deux qui articule l'espace pour lui offrir une certaine tension. Elle conjugue dans un même temps et dans un même élan écarts et rapprochements. Elle est à la fois la coupure de la ville

⁷⁰¹ Jorge Luis Borges, *L'Or des tigres*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁰² Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 104.

et son lien premier qui fait que cette même ville existe et s'élève. En cela, Gaudin y voit la figure métaphorique et révélatrice du pli qui accorde et délie dans un même geste, « la rue, (le sillon) ne peut alors être pensée que comme coupure, mais comme pli dans la matière elle-même⁷⁰³ ». La rue fait partie à part entière du tissu de la ville dont elle participe au tissage dans un jeu de connexions et d'espacements. Elle décrit l'espace et le rend lisible dans une acceptation des pleins et des vides qui jalonnent l'espace pour le mettre en tension et donc en existence. La ville, son architecture, s'affirme ainsi à travers les espacements de la rue qui alternent et rythment l'espace en espaces. La rue façonne la ville comme les plis articulent le corps entre liaisons et écarts. Ainsi, à l'image d'un poignet, d'un coude ou bien d'une phalange, la rue comme pli corporel de la ville s'estompe ou s'accentue en fonction qu'elle plie ou déplie, qu'elle ploie ou déploie. Pour autant, à l'instar de la rue dans la ville, la marque du pli demeure visible comme la ride pour affirmer et confirmer un passage. La rue, dans sa tridimensionnalité urbaine constitue tout un système de passages qui se répondent mutuellement en rythmes pour marquer et fonder les possibilités d'échanges plus ou moins étroits. Ainsi dans une introspection architecturale, Gaudin affirme que son « paysage est d'isthmes et de passages⁷⁰⁴ ». Dans le terme de paysage, nous nous prêtons à voir tout autant l'environnement concret de l'architecte que sa vision théorisée et concrétisée de l'architecture. Dans ces figures de liens que présente l'architecte se trame aussi la place de l'humain qui intervient nécessairement dans le paysage urbain qui l'accueille. Un autre architecte, Christian de Portzamparc va même encore plus loin en proposant dans une interview que la rue est pour lui « ce lien si simple qui assemble toute la variété du monde⁷⁰⁵ ». La rue comme figure métonymique de la ville devient l'espace de l'assemblage et de fait de la rencontre, un espace utopique car non localisable, qui nous échappe dans son apparition. Pareillement, la rue et l'architecture possèdent en commun cette approche spatiale de la rencontre mais aussi en déduction de cela, un questionnement entre le public et le privé qui inquiète énormément l'utopie dans sa conception architecturale et sociétale.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 70.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁰⁵ Christian de Portzamparc in, Michel Eltchaninoff, *La ville rêvée des philosophes*, op. cit., p. 166-167.

Que la rue soit un aspect majeur et essentiel de la cité utopique, cela n'est plus à prouver. Cela est d'autant plus palpable si l'on s'en tient à quelques conceptions utopiques de la rue, nous observons une sorte d'aspect « sur-protectif » qui apparaît dans de nombreux écrits. La rue en tant qu'espace privilégié d'accueil, d'échanges et de connexions, thèmes chers aux utopistes, devient dans les récits une préoccupation récurrente car elle concerne et investit tout autant l'architecture que l'éthique et le politique. Espace utopique privilégié, presque sacré, la rue doit être chez les utopistes à la fois protégée et mise en exergue. De fait, la mise en place de rues-galeries apparaît comme une solution à la fois pratique et esthétique pour mettre en sûreté et en valeur ces espaces de passages, de réseaux. C'est principalement le cas de Fourier qui, en s'inspirant des galeries en bois du Palais Royal, imagine des rues dont l'attrait n'est pas uniquement organisationnel ou architectural. Son but est de construire un espace dont l'architecture interagit directement avec l'utilisateur et transmet ainsi des valeurs sociétales et éthiques. Il croit dans cette mise en forme pouvoir anticiper les agissements sociaux par les agencements d'espaces. Avec Fourier et les Phalanstères, la rue devient un concept d'espace, espace envisagé comme lieu de communications et d'organisations. Les rues-galeries desservent les habitations et les espaces de travail, elles sont aussi des lieux de rencontres, d'échanges et de partages, des lieux de réunions et de festivités. De plus, la rue s'affirme chez Fourier comme garante de l'équilibre et de l'harmonie au sein de la population. Elle fait ainsi partie prenante du projet utopique, tout d'abord sur le plan architectural puis, dans un second plan en assurant l'organisation solidaire et le contrôle maîtrisé du projet initial. C'est en ce point que semble s'affaiblir l'utopie fouriériste, dans une systématisation du contrôle strict du Phalanstère qui s'approche d'une conception totalitaire, à l'encontre du projet initialement attendu. La rue devient par extension chez Fourier un espace de contrôle. Nous l'avons déjà souligné mais répétons que dans les expériences concrètes proches ou lointaines du Phalanstère ressort une impression d'être épié en permanence, presque une surveillance entre voisins et habitants qui entretient un climat oppressant et inquiétant pour les usagers. La rue est envisagée alors non pas comme un espace d'ouverture et d'échanges créatifs mais plutôt comme une fermeture sur soi qui enclot la société dans un entre-soi dérangeant et hermétique. La crainte face à cela, au-delà même du contrôle sur-protectif lié à la rue-galerie, devient celle d'une rue en tant qu'espace totalement aseptisé, lavé et lisse, froid d'expression et d'expériences variées. Cette vision, nous la constatons notamment

chez Bellamy lorsqu'il présente la cité utopique du XXe siècle dans laquelle industrialisation et progrès permettent la mise en place d'un espace privilégié où règnent paix et abondance. Nous découvrons alors, un soir de pluie intense, la description d'une rue idéale où demeurent le calme et la neutralité :

Quand nous descendîmes dans la rue, le mystère fut bientôt éclairci. Une espèce de velum, d'auvent imperméable, avait été déployé au-dessus des trottoirs des rues, de façon à les transformer en un corridor bien éclairé et parfaitement sec où circulait une foule de messieurs et de dames, en toilette de soirée. A chaque coin de rue, des ponts légers, protégés de la même façon, permettaient aux piétons de traverser à sec⁷⁰⁶

Nous renouons ainsi avec ce que nous disions plus en avant à propos des sociétés hygiénistes mais aussi face aux cités élitistes. Dans la vision de Bellamy survient la mise en exergue d'une cité propre et neutre dans laquelle réside une population privilégiée, parée des meilleurs atouts et bien éduquée. Tableau idéaliste mais surtout élitiste, sélectif voire mandarinal où le faible, celui qui ne rentre pas dans la norme, le pauvre ou encore le différent est exclu à l'extérieur de la rue, et donc de la cité. Nous retrouvons dans cette conception de la rue-galerie, la rue protégée et protectrice le projet plus ancien de Léonard de Vinci présenté dans le *Manuscrit B de Paris* dans lequel il alterne, comme à son habitude, illustrations et apports textuels. Sur cette planche, nous apercevons dans la partie supérieure un croquis mettant en scène des alignements superposés de galeries. Le luxe et le soin apportés à l'architecture de ces dernières vont croissant en partant du sous-sol pour s'élever vers un rez-de-chaussée et un étage. Ecoeuré par l'insalubrité et la vétusté de Milan, de Vinci imagine plusieurs solutions urbanistiques afin de proposer une circulation mieux organisée mais aussi plus hiérarchisée. Nous comprenons aisément cela en prenant appui sur le petit texte en écriture inversée qui vient légèrer le schéma, « dans les rues hautes ne doivent passer ni chariots, ni autres véhicules semblables : ces rues ne servent qu'aux personnes de qualité. Dans les rues basses passeront les chariots et autres transports destinés à l'usage et commodités du peuple⁷⁰⁷ ». Avec de Vinci, Bellamy et encore Fourier, nous relevons quelques occurrences où la rue-galerie en tant que projet

⁷⁰⁶ Edward Bellamy, *Cent ans après ou l'an 2000*, op. cit., p. 145.

⁷⁰⁷ Léonard de Vinci, *Manuscrit B de Paris*, 1487-1490, Paris, bibliothèque de l'Institut de France, Ms 2173, f. 36 ro (85a) et 16 ro (85b, non exposé).

d'espace urbain protectif engendre une sélectivité hiérarchisante qui va à l'encontre des objectifs visés par l'utopie. Dès lors la rue classe, range, nettoie et répartit en effectuant un contrôle totalitaire, autoritaire et exclusif. Dans ce sens, ce n'est pas un hasard si nous retrouvons dans les contre-utopies plus récentes des exemples frappants où la rue est justement devenue le symbole exacerbé du contrôle et de la menace répressive⁷⁰⁸.

Forts de cette digression sur les écueils et les achoppements liés à la rue surprotectrice, revenons à une conception plus esthétique et ouverte de la rue qui tente d'en montrer les atouts tant dans sa représentation que dans l'émergence de possibilités sociales et liantes. C'est cette lecture constructive de Fourier qu'effectue Victor Considérant lorsqu'il voit dans la rue-galerie une métaphore d'un corps qui relie et unit :

Cette galerie qui se ploie aux flancs de l'édifice sociétaire et lui fait comme une longue ceinture ; qui relie toutes les parties du tout ; qui établit les rapports du centre aux extrémités, c'est le canal par où circule la vie dans le grand corps phalanstérien, c'est l'artère magistrale qui, du cœur, porte le sang dans toutes les veines ; c'est, en même temps, le symbole et l'expression architecturale du haut ralliement social et de l'harmonie passionnelle de la Phalange, dans cette grande construction unitaire dont chaque pièce a un sens spécial, dont chaque détail exprime une pensée particulière, répond à une convenance et se coordonne à l'ensemble ; - et dont l'ensemble reproduit, complète, visible et corporisée, la pensée intégrale d'harmonie⁷⁰⁹

A l'image d'un corps fait de veines, de vaisseaux, de réseaux et de connexions qui s'interpénètrent, Considérant voit dans la cité un enchevêtrement d'espaces et d'échanges dont les rues sont les protagonistes. Ainsi vue, la rue n'est plus un espace aseptisé de la répression et du contrôle mais recouvre sa fonction initiale de pli qui fonde rencontres et échanges et donc liens et créations.

La rue en tant que métonymie de la ville ne doit en effet pas être perçue comme un lieu à-part mais bel et bien comme une entité dépendante de la ville et donc inscrite dans un fonctionnement global dont elle assure les déplacements, les passages et les connexions. En cela, elle devient le lieu favori de la rencontre, des rencontres entre

⁷⁰⁸ Nous pourrions citer à ce propos deux exemples que sont : Margaret Atwood, *La servante écarlate*, trad. S. Rué, Paris, Robert Laffont, 2017. Georges Orwell, *1984*, trad. A. Audiberti, Paris, Gallimard, 1950.

⁷⁰⁹ Victor Considerant, *Destinée sociale*, Paris, France, Librairie phalanstérienne, 1848, p. 17.

les usagers et les espaces qu'elle articule. Ainsi elle s'affirme au sein des tensions qu'elle harmonise dans une espèce de charnière où les espaces et les gens se questionnent, se répondent, s'éloignent et se côtoient. De fait, dans une conjugaison des lieux et des gens, elle incite aux mouvements, aux déplacements qui fondent le rythme de la rue dans une puissance mutuelle. Disons alors que la rue relève dans ces échanges d'une expérience de l'altérité et qu'en cela elle est indissociable de l'utopie. C'est cette expérience physique et sensible que tente d'éclairer Salignon pour qui, « la rue est aussi ce lieu où les formes s'opposent et se posent, dans une marche où chaque maison est associée-séparée par les passants et les habitants à ces pas rythmés des corps qui tracent et différencient l'espace du même⁷¹⁰ ». Le mouvement de la rue crée le lien entre les bâtiments et les gens, l'humain et l'architecture se répondent dans la rue qui est le théâtre de leurs échanges et de leurs représentations. Dans ce dialogue mobile et multiple se trame la possibilité des rencontres qui articule les domaines du privé et de l'intime. Dans la rue, marcheur et acteur, je suis impliqué dans l'injonction de la rencontre qui fait que mon privé se conjugue nécessairement au public dans une mise en tension de l'altérité. La connexion de la rue intervient dans l'espace et l'espacement tout autant qu'elle relie la communauté, la solidarité comme le désigne Jane Jacob. Observatrice acérée de l'urbain, elle explique ce lien si particulier que tisse la rue entre les marcheurs qui s'entrecroisent dans la cité qui n'appartient à personne car propriété de tous :

Les villes sont pleines de gens avec lesquels, de votre point de vue ou du mien, un certain type de contact est utile et agréable ; vous ne voulez pas, pour autant, qu'ils vous encombrent. Eux non plus, d'ailleurs. J'ai indiqué plus haut que le bon fonctionnement de la rue était lié à l'existence, chez les passants, d'un certain sentiment inconscient de solidarité.

Un mot désigne ce sentiment : la confiance. Dans la rue, la confiance s'établit à travers une série de très nombreux et très petits contacts dont le trottoir est le théâtre⁷¹¹

Avec cette scène de théâtre qu'est pour Jacob la rue, nous retrouvons la notion de jeu d'espaces mise en œuvre par l'utopie. L'utopie joue avec l'espace et met en scène l'espace en laissant le libre cours aux piétons, acteurs de ce jeu spatial. Nous sommes loin avec cette vision du panneau d'Urbino où la vacuité est de mise. Chez Jacob,

⁷¹⁰ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 49.

⁷¹¹ Jane Jacob in, Françoise Choay, *L'urbanisme: utopies et réalités*, op. cit., p. 369.

l'humain est le protagoniste de la ville et ses rencontres en sont le jeu d'espace. Jeu d'espace dont l'architecture doit se prémunir afin d'ériger les bâtiments qui rythment et accueillent le pli de la rue. Disons autrement que la rue communique avec elle-même, que les rues communiquent ensemble mais aussi qu'elles mettent nécessairement en communications les acteurs entre-eux et aussi avec l'espace, « l'attraction exercée sur les humains par la vue des humains est un fait étrangement méconnu par les urbanistes et les architectes. Ceux-ci partent, au contraire, de cette idée à priori que les habitants des villes recherchent la vue du vide, l'ordre et le calme. Rien n'est moins vrai. Une rue vivante possède toujours à la fois des usagers et des observateurs⁷¹² ». Elle dresse alors le tableau d'une rue active, où s'épanouit l'existence dans la rencontre et l'échange. Ainsi, la rue nous rappelle la connexion architecturale entre le vide et le plein mais aussi entre la terre et le ciel. La théorie rencontre la pratique dans l'espace qu'ouvre la rue qui trace un chemin entre verticalité et horizontalité. C'est cet espace utopique et interstitiel que représente Rebecca Solnit dans l'approche de la marche que nous avons déjà évoquée dans la figure du voyage utopique : « Marcher dans les rues permet d'établir un lien entre le plan de la ville et l'existence qu'on y mène, entre le microcosme personnel et le macrocosme public⁷¹³ ». Fouler la rue, rencontrer l'autre qui s'y déplace est une expérience spatiale utopique car il ne s'agit pas de rencontrer et reconnaître un lieu fixe et figé mais bien appréhender un espace mobile, changeant et sans cesse renouvelé. Dans le pas du marcheur se développe la rue mais aussi ses caractéristiques créatrices. Approcher la rue par le prisme de l'utopie nous apprend à entrevoir et comprendre la rue comme espace poïétique et poétique.

Si l'utopie marque un glissement par rapport au réel, elle nous apprend aussi à questionner ce réel dont elle se détache et s'émancipe. En cela, la rue approchée par l'utopie inquiète l'aspect quotidien de la ville. La rencontre de l'altérité tout autant que la découverte de l'espace de la ville correspond à une approche du quotidien mais une approche esthétique qui tente d'en saisir la créativité. Il s'agit alors, et l'utopie nous y engage, à entrevoir dans la rue le langage créatif du quotidien tel que l'entend Michel de Certeau, à savoir que « le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi

⁷¹² *Ibidem.*

⁷¹³ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, *op. cit.*, p. 236.

éblouissante, sur les rythmes longs du langage et de l'histoire, que celle des écrivains ou des artistes⁷¹⁴ ». La rue en tant qu'espace banal et familier de la ville inscrit par sa quotidienneté et son accès une possibilité poétique qui relève de l'universel. Avec l'utopie, il s'agit d'en concevoir les aspects et les aspérités pour comprendre combien elle devient un espace transitionnel et donc ouvert à la rencontre, à la surprise et de fait, à la création. Marcher à la découverte inopinée des rues devient un acte à la fois utopique et esthétique. Il s'agit de partir comme un naufrage à la rencontre d'un inconnu qui ouvre ses bras dans une figure de l'accueil. La rue apparaît comme un espace d'ouverture dont la latence fait place à la création et à l'expérience esthétique de l'architecture. La ville dépliée et déployée par la rue s'offre sous un aspect inédit et plastique, où formes et langages se dévoilent dans l'espace encore inconnu et insondé ouvert par l'art qui se déploie. Dans cette rencontre qui interpelle l'infini dans son déploiement de possibilités, Borges précise : « par des marches sans fin je savoure tes rues⁷¹⁵ ». Appréhender esthétiquement et de manière utopique la rue par l'acte mobile et actif de la marche invite à l'expérience sensorielle qui tente de découvrir et d'approcher un ailleurs en présence.

Comme le souligne Salignon, « une rue comme un poème joue sans cesse l'œuvre dans ses composantes infinies, où le temps impliqué déplie ensuite la suite comme poursuite d'un horizon qui se déplace avec ce qui s'avance⁷¹⁶ ». Arpenter la rue s'apparente à découvrir l'impossible qui se dévoile en utopie, dans une ville qui se dresse et m'entoure. Nous comprenons mieux ainsi pourquoi bien souvent la rue devient le théâtre d'actions symboliques et concrètes riches de sens et de langages. Elle est en effet le lieu particulier et solidaire des manifestations et des festivités, des plus intimes et discrètes aux plus populaires et exacerbées. Ainsi, la cité n'appartient à personne et, comme le dit le vieil adage assez révélateur, pour une quelconque raison, « on descend dans la rue ». L'espace apparemment plan de la rue revendique alors toute sa tridimensionnalité, une multiplicité de possibilités d'accueil qu'engendre l'utopie. La rue redevient alors dans le quotidien cet espace de jeu offert par la ville qui met en scène pour permettre la naissance d'un geste, d'un mouvement, de rythmes. La ville tient en rythmes et en tensions dans ces moments particuliers de rencontres exacerbées où le lien se montre et se dit avec vigueur. Le mouvement de la rue tient

⁷¹⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 216.

⁷¹⁵ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 63.

⁷¹⁶ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 81.

la ville dans un équilibre mobile où l'architecture se montre et prend davantage de sens dans un acte de langage. La ville se fait active, actrice d'un jeu dont la rue déploie l'espace et le théâtre. L'utopie de la ville réside aussi dans cette course effrénée qu'engendre la rue en tant que lieu de passages, de transitions et nécessairement d'échanges. Les échanges s'échangent, se relient et de fait, convoquent l'infini sous le joug de l'imprévisible où tout peut arriver. Dans ce flux parfois inquiétant car ingérable de la rue, il s'agit de comprendre que se trame la rencontre de l'altérité qu'il m'appartient de saisir et d'entendre. C'est cette vision que défend Jean-Luc Nancy qui perçoit dans ce flot rythmique une temporalité consubstantielle de la ville :

La ville appelle la course et doit relier les points écartés mais, en même temps, elle ordonne toute son existence à la course elle-même, à la course enchevêtrée de toutes courses qui courent à travers elle et dont la rapidité, la multiplicité, la fréquence lui donnent sa pulsion, son rythme et son allure. [...] Tous les passants en courses se passent en quelque sorte le relai d'une hâte, d'un empressement et d'un pas pressé dans la communication, ou plutôt dans la contagion d'une sensation d'urgence et de nécessité qui les rend d'ailleurs rivaux quand il s'agit d'arriver ou de passer avant les autres, d'être servi plus vite, de prendre un bus, un tram, un métro, de passer à un feu rouge. [...] La course finit par courir après elle-même et par délaisser toute finalité en s'abandonnant à elle-même. [...] Je pense souvent, quand je marche dans une ville, que tous les gens qui sont autour de moi ont quelque chose à faire [...] et que je ne sais rien de tout ce que ces gens ont à faire et que chacune de ces personnes se représente que ce qu'il a à faire est urgent et qu'il doit le faire. [...] Nous ne pouvons jamais nous arrêter, [...] nous repoussons de façon méprisante ceux qui veulent nous arrêter, nous faire signer une pétition écologique, ou les mendiants [...]. Nous ne voulons pas être interrompus dans notre course et en même temps, cette vitesse toujours relancé porte en elle une sorte de formidable ambiguïté : elle est comme l'intensification maximale du mouvement qui fait la ville. Il faut la course dans la ville⁷¹⁷

L'artiste utopique devient alors celui qui, aspiré et inspiré par la course accélérée et sans fin de la rue, parvient à saisir cet espace qui se déploie sous ses yeux pour le transformer en geste, en langage, en œuvre singulière et subjective. Cette direction est celle d'un Italo Calvino qui parvient à prendre le recul nécessaire face à cette ville hyperactive pour en saisir la contemporanéité et la poétique. C'est ainsi que dans les villes invisibles qu'il imagine, nous retrouvons la prédominance de la rue comme un motif mais surtout comme un support du langage, une trace qui conjugue et articule passé, présent et avenir. Nous lisons ainsi la brève description déjà citée de la ville

⁷¹⁷ Jean-Luc Nancy in, Michel Eltchaninoff, *La ville rêvée des philosophes*, op. cit., p. 176.

d'Ersilie qui dessine avec plasticité et poésie l'utopie qui réside dans la cité et donc dans le geste de l'artiste :

A Ersilie, pour établir les rapports qui régissent la vie de la ville, les habitants tendent des fils qui joignent les angles des maisons, blancs, ou noirs, ou gris, ou blancs et noirs, selon qu'ils signalent des relations de parenté, d'échange, d'autorité, de délégation. Quand les fils sont devenus tellement nombreux qu'on ne peut plus passer au travers, les habitants s'en vont : les maisons sont démontées ; il ne reste plus que les fils et leurs supports.

Du flanc d'une montagne, où ils campent avec leurs meubles, les émigrés d'Ersilie regardent l'enchevêtrement des fils tendus et de piquets qui s'élève dans la plaine. C'est là toujours la ville d'Ersilie ; et eux-mêmes ne sont rien.

Ils réédifient Ersilie ailleurs. Avec des fils ils tissent une figure semblable qu'ils voudraient plus compliquée et en même temps plus régulière que l'autre. Puis ils l'abandonnent et se transportent encore plus loin, eux-mêmes et leurs maisons.

Ainsi, en voyageant sur le territoire d'Ersilie, tu rencontres les ruines des villes abandonnées, sans les murs qui ne durent pas, sans les os des morts que le vent fait rouler au loin : des toiles d'araignée de rapports enchevêtrés qui cherchent une forme⁷¹⁸

Dans ce dépouillement de la ville traitée par Calvino ne persistent que les réseaux de rues, pareils à des toiles d'araignées qui sculptent l'espace entre pleins et vides. Avec un regard plastique nous imaginons cette scène presque de ruine dont ne subsistent que des fils enchevêtrés, témoignages d'un passé qui s'affirme au présent, une œuvre qui perdure et se projette pour nous dire et nous montrer la ville dans son aspect utopique. Ces restes de rues en appellent à l'écart, au vide en tant qu'interstice qui accorde et joint en planéité ce qui se dressait autrefois vers le ciel : des murs. C'est aussi ce que nous montrent les rues, une implication du bâti qui se dresse et se tient en réponse aux limites des rues. Pour Salignon, « la rue est elle-même cette métaphore vivante de l'écart et tient la distance comme ce vide qui articule et circule entre les maisons et les hommes. La rue, dont l'étymologie latine indique cette déchirure à travers la forêt qui sépare et tient l'ensemble ensemble, consacre le lien des maisons entre elles ; chacune s'appuie sur l'autre et la dernière anticipe cet appui en attendant la suite. Le tout fabrique cette temporalité sur le sol en l'exigeant⁷¹⁹ ». Quand la rue apparaît comme une déchirure poétique et poïétique de l'espace, c'est

⁷¹⁸ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 97.

⁷¹⁹ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 96.

parce qu'elle envisage en réponse l'émergence d'un mur qui, comme un oxymore visuel, lui répond en écho.

1-3-3 Le mur de la cité, une articulation entre limites et supports aux confins du politique, de l'éthique et de l'artistique.

Si le mur s'affirme dans un dialogue infini et mutuel avec la rue, au regard de l'utopie et d'un questionnement foisonnant au sujet de la limite, ce dernier intervient nécessairement dans une approche de la cité en tant que description et contours. Nous parlons ici tout particulièrement du rempart qui décrit la ville dans un dessin qui espace l'espace. Le mur d'enceinte qui limite et délimite la cité apparaît, nous l'avons déjà stipulé, comme une condition nécessaire et première de l'apparition de la ville. Il n'est pas uniquement le motif de la ville, il en est aussi et surtout la possibilité et de fait, la condition. L'érection de remparts induit tout autant architecture que politique au sens étymologique du terme. Le mur qui décrit et protège la ville conditionne alors son système politique, sa vérité, son existence mais aussi sa pérennité et son projet. L'architecture qui contourne la cité relève autant du bâti que du symbolique, elle fait lien et crée du lien. C'est ce qu'affirme Héraclite dans un célèbre fragment affirmant que « le peuple doit se battre pour sa loi comme pour un rempart⁷²⁰ ». Le mur ici à fonction défensive doit être protégé, pragmatiquement et symboliquement en même temps, comme la loi qui érige et conditionne la vie en société. Si le mur apparaît ici sous les traits d'une frontière imperméable et hermétique, l'utopie nous apprend à comprendre l'enceinte de la cité au-delà de cette conception certes historique mais un peu réductive et étroite. Quand l'utopie s'affirme dans un non-lieu, un insaisissable ailleurs, cette philosophie nous apprend à regarder à travers le mur et au-delà de l'enceinte pour en saisir la véritable position esthétique. En effet, si nous concevons avec Calvino que « toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose⁷²¹ », il faut entendre dans cette opposition non pas un manichéisme irrésoluble mais un

⁷²⁰ Héraclite d'Éphèse, *Fragments: citations et témoignages*, Paris, Flammarion, 2002, p. 184.

⁷²¹ Italo Calvino, *Les cités invisibles*, op. cit., p. 26.

dialogue d'interpénétrations duquel naissent l'harmonie et la mise en tension. Tension de l'espace qui fait que le mur se tient et ainsi tient la ville en stature. Dans le mur nous devons bien évidemment voir l'opposition entre ville et désert, mais dans sa porosité esthétique et critique, le mur nous incite à voir plus loin pour dépasser les présupposés et le réel visible. Le mur nous questionne justement sur l'articulation qui intervient comme une charnière tendue et distendue entre l'intérieur et l'extérieur. Quel est effectivement ce lieu du mur, cet espace ambigu, cette ligne qui « sépare le dedans du dehors, le grondement des roues du hurlement des loups⁷²² » ? Si le mur fonde en la décrivant la cité, il l'érige en réponse à l'espace qui devient l'extérieur. Disons autrement que le mur architecture l'espace dans un acte vertical d'espacement. S'il s'agit de prime abord d'une rupture, d'une déliaison, l'enceinte peu à peu laisse apparaître le lien tenace qui persiste entre la cité et son ailleurs. Les nombreuses occurrences de projets utopiques sont là pour témoigner d'échecs et d'achoppements où le mur érigé en frontière imprenable et stérile fait courir la cité à sa perte en raison d'un enclavement refermé sur lui-même et improductif. L'utopie en tant que projet, dans ses tâtonnements et ses tentatives, nous apprend à regarder à travers le mur pour y saisir l'appel d'un ailleurs en écho à la cité qu'il dessine. Au cours d'un XXe siècle tourmenté par les conflits mondiaux et inscrits dans un XXIe siècle qui débute, nous constatons que la notion de mur en tant qu'espace de clôture et d'exclusion est extrêmement prégnante voire omniprésente. Là où notre époque inquiète et réticente tend à bâtir des enceintes unilatérales imperméables et dont le clivage semble être le seul enjeu, l'utopie héritée des antiques et de la Renaissance nous incite à regarder plus loin, plus en avant. Là où le mur n'est perçu que comme barrière et clôture, l'utopie qui implique nécessairement le regard critique de l'art, intervient au quotidien pour nous rappeler les porosités et articulations que sont en profondeur les murs. Il s'agit alors de ne plus comprendre dans le mur qu'une finalité malheureuse mais, à l'instar des Anciens voir dans sa stature l'éternel commencement d'un ailleurs projeté en avant. C'est cette vision que défend Heidegger pour qui, « la limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être⁷²³ ». Le mur se donne alors à entendre loin de toute dialectique vaine et infructueuse, dans un dialogue interstitiel entre fini et infini. Nous reprenons à notre compte l'analogie des Anciens qui voit dans cette figure de la

⁷²² *Ibidem*, p. 46.

⁷²³ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 183.

limite un corps doté d'ouvertures permettant les échanges multilatéraux. C'est ce que nous rappelle Françoise Graziani dans une conférence nouant limites du monde et limites de la pensée :

Ce qui est vrai du macrocosme l'est aussi du microcosme. Le système analogique dans lequel pensaient les anciens implique une symétrie entre la structure du monde et celle du corps humain : comme la clôture de l'espace méditerranéen, la finitude du corps n'est qu'apparente. Métaphore du cosmos dans lequel il s'inscrit, le corps humain n'est pas délimité par des contours, il se définit lui aussi par ses ouvertures, les organes des sens qui relie l'intérieur et l'extérieur et sans lesquelles il ne peut y avoir ni respiration, ni sensation, ni parole, ni accès aux profondeurs insondables de la pensée⁷²⁴

Nous retrouvons une fois de plus l'analogie entre le corps et la ville et proposons la métaphore pour le mur d'une peau⁷²⁵ qui protège, renferme et respire à la fois. Le mur relève en effet du *poros* à comprendre comme le passage mais aussi la possibilité, l'invitation d'une traversée, d'un lien qui emmène, conduit et de fait, crée. L'espace ouvert qu'est paradoxalement le mur nous permet la traversée à travers l'espace utopique qui est l'insaisissable articulation entre un dedans et un dehors en dialogue.

Cette approche du mur dans la société actuelle devient un acte assez isolé qui permet de voir dans ce-dernier non pas une interdiction close et infructueuse mais une limite au sens ambigu d'ouverture des possibles et des connexions. Ce saisissement utopique du mur c'est convenir de l'espace urbain comme une ouverture créative où le motif même du mur apparaît dans une poïétique de l'espace et de l'art. C'est cette brèche discrète et subreptice que tente d'investir et de souligner depuis 2007 l'artiste allemand Jan Vormann. Son geste consiste, avec ce qu'il nomme *Dispatchwork*, à saisir les failles obtenues dans les murs vieillissant afin d'y instiller un acte plastique et communautaire. Avec ce procédé inédit, l'artiste comble en effet dans les villes du monde entier des brèches murales rencontrées aux détours de promenades urbaines. Sa spécificité est de ne point rebâtir les murs à l'identique mais d'y insérer une sorte de pansement plastique dont le matériau singulier est le jouet Lego®, petites briquettes colorées typiques activités enfantines.

⁷²⁴ Françoise Graziani in, Jackie Pigeaud (dir.), *La limite*, Entretiens de La Garenne Lemot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 30.

⁷²⁵ Cf. à ce propos la lecture éclairante de Didier Anzieu, *Le moi-peau*, op. cit.

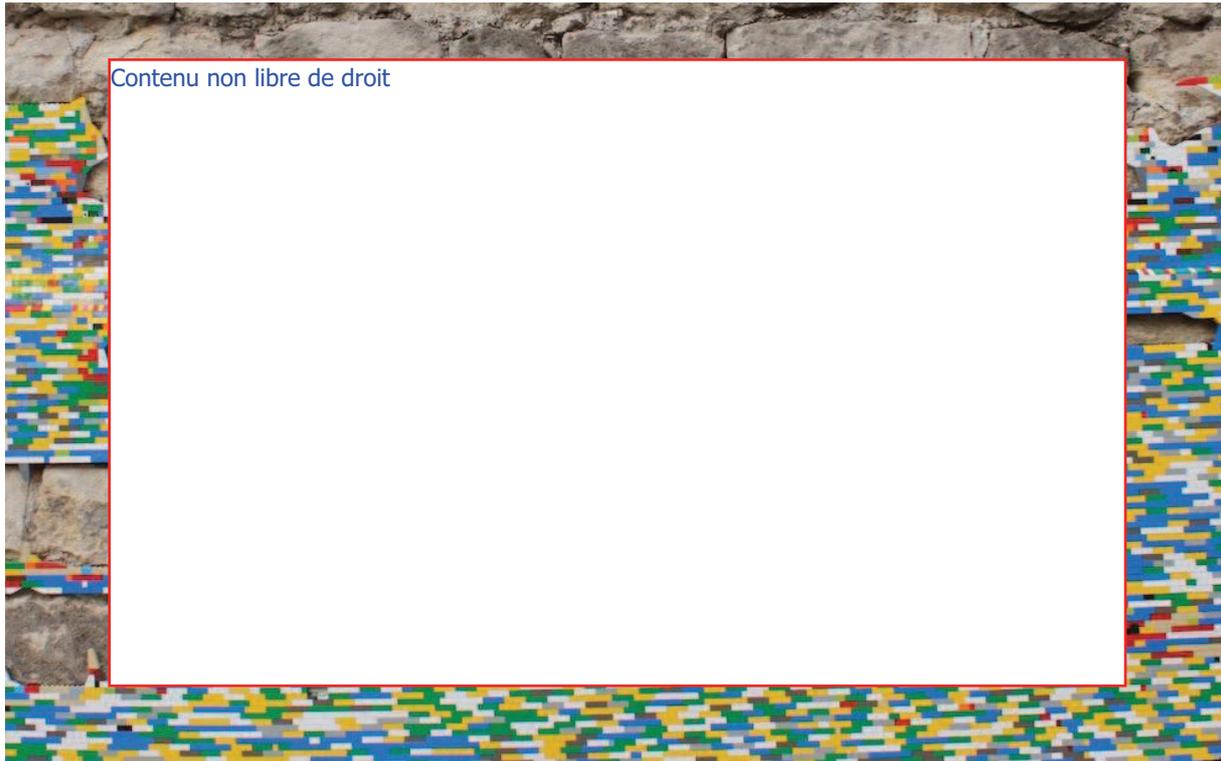


Figure 51 – Jan Vormann, Dispatchwork.

Avec ces menus éléments, il façonne et colmate les murs dont les brèches sont apparentes au profit d'une paroi nouvelle et hétérogène. Il ne s'agit pas de reboucher les failles des murs vieilliss mais de questionner plastiquement l'espace vacant qui est une ouverture de la limite. En utilisant le Lego® comme médium à part entière, l'artiste fait le choix d'une mise en contraste des espaces où le béton côtoie à présent un assemblage coloré de petites pièces plastiques. Jouant à proprement parler entre le passé et le présent, l'artiste se place au lieu même de l'articulation pour offrir un travail artistique, comme un témoignage plastique d'une architecture en mouvement. Son principe n'est pas de réparer le mur en tant que barrière mais plutôt de sublimer le mur pour en souligner l'aspect apertural et accidentel. D'une plaie dans le corps de la ville, le geste artistique vient refaçonner l'espace pour le conjuguer au contemporain. Le choix du matériau n'est pas anodin, il place ainsi sa démarche entre l'architecture (à travers la brique) et le jeu dans un écho universel de l'enfance. Nous retrouvons dans sa création l'aspect utopique du non-lieu mais aussi la vision récréative d'un jeu d'espace. A cet aspect ludique s'ajoute une démarche collective et collaborative qui renoue avec la vision de la cité idéale communautaire. Son projet artistique initial, sa démarche première s'adjoit d'une réflexion sur le sens commun qu'il souhaite donner à son travail. L'artiste décide alors d'ouvrir sa pratique à tous et propose ainsi à ses semblables de réaliser partout dans le monde le même geste. Créant ainsi une sorte de communauté ouverte de « dispatchworker », l'artiste offre à tous la possibilité de prolonger son geste et donc à chacun la possibilité de saisir dans la banalité du mur l'émergence d'un espace complexe et poétique. Il s'agit sous cette forme de se réapproprier l'espace commun, de redécouvrir la ville, et par un geste plastique simple et amusant, la transformer de manière spontanée et imprévisible. Vormann met alors en place tout un réseau illimité, une communauté d'apprentis artistes arborescente et le projet comporte cela d'utopique que son œuvre initiale lui échappe peu à peu au profit de tous. En ce sens, il propose d'établir via un site Internet⁷²⁶ une cartographie collaborative des sites remodelés offrant ainsi aux œuvres une dimension mondiale. L'acte artistique utopique échappe alors peu à peu au microcosme du mur pour s'étendre par capillarité vers une échelle du macrocosme. Le mur dans sa dimension

⁷²⁶ Pour consulter le site de Jan Vormann sur Internet : <https://www.dispatchwork.info> (consulté le 17-06-19).

de barrière érigée et fermée est outrepassé au profit d'une conception nouvelle qui questionne tant l'architecture que l'utopie dans sa contemporanéité.

Avec ces œuvres, Vormann s'éloigne du mur en tant que clivage spatial et social au profit d'un travail poétique au sein duquel le mur rassemble et répond à la rue. Le mur dans sa verticalité apparente est alors à entrapercevoir dans un dialogue avec la rue qui fonde les échanges et les connexions. En effet, s'il existe une jonction palpable et efficiente dans la ville c'est dans une rencontre du mur et de la rue. A la pliure marquée par cette rencontre, dans l'acte de jointure qui articule et assemble ces deux éléments se trame l'espace d'un espacement qui tient la ville. C'est ce que l'on remarque dans la poésie de Borges :

A quelque carrefour figé dans sa pénombre.
Est-ce à l'ouest, au sud ? Mais qu'importe le lieu :
Il y faut seulement le mur bas, pâle et bleu,
Et le trottoir défait avec le figuier sombre⁷²⁷

Le poète en quête de l'espace essentiel de la ville s'éloigne du lieu et des repères géographiques pour atteindre la possibilité d'une articulation où l'utopique s'instille et se dit. Le mur, à la rencontre de la rue fonde un espace qui assemble et rassemble. Et dans cet espace privilégié de la rencontre et de l'utopie, la ville s'affirme en sens et en langages. Toute l'essence de la cité se dit et se dessine dans le pli marqué par l'angle de la rue et du mur qui s'élève. Ainsi l'acte esthétique de la rencontre parle de l'espace comme d'une communication, d'un échange des possibles. Pour de Certeau, « peut-être, après tout, le langage n'est-il que l'espace, encore neutre, mais déjà ouvert, d'une communicabilité⁷²⁸ ». Le langage pour lui parle et fait sens en se tenant dans l'espace utopique de l'entre-deux, de l'articulation qui elle seule permet son émergence et son apparition. L'utopie en tant que langage, en tant que récit, prend naissance dans le lieu insaisissable du pli, du seuil marqué par la jonction de la rue et du mur. Dans cet espace complexe et ambigu de l'utopie naissante se dresse la possibilité d'édifier, d'architecturer l'espace dans un jeu de communications et donc

⁷²⁷ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 91.

⁷²⁸ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, op. cit., p. 30.

d'espacements. Le construire s'inscrit dans un processus où l'espace en appelle nécessairement un autre. L'architecture en tant que bâtir naît d'un espace qu'elle espace, qu'elle déploie dans un appel de l'altérité. Pour Heidegger, cet espacement appelle nécessairement à l'assemblage des formes qui s'appellent et s'interpellent pour former une entité infinie et ouverte, « ainsi, puisque bâtir est édifier des lieux, c'est également fonder et assembler des espaces⁷²⁹ ». Entre fondation et assemblage, l'utopie montre et accentue notre approche de l'espace architecturé pour en saisir les enjeux supérieurs qui parfois même lui échappent. Les murs de la ville deviennent tout autant de métaphores érigées afin de scander ces espacements qui donnent et créent du sens à la cité.

C'est en ce sens que s'inscrit la démarche artistique d'Aram Bartholl, proche de celle de Jan Vormann tant sur le plan urbain que dans le geste collaboratif et collectif. Questionnant le lien étroit et très actuel entre espace réel urbain et espaces virtuels, comme avec l'œuvre *Map* dont nous avons déjà parlé, l'artiste s'inscrit dans une dynamique contemporaine et critique. Depuis 2010, l'artiste berlinois scelle dans les murs newyorkais des clefs USB dont l'accès discret est laissé libre pour tous. Avec cette pratique nommée *Dead Drop*, littéralement « boîte à lettres morte », il s'inspire d'une pratique héritée des agents secrets utilisée depuis les années soixante. En effet, ne nécessitant aucune connexion Internet, ce procédé demeure sans risque d'espionnage ou de contrôle. Les clefs USB sont ainsi ancrées solidement dans le mur dont ne dépasse que le morceau servant à la connexion vers un potentiel ordinateur. Installées initialement à New York, ces réalisations sont aujourd'hui présentes dans le monde entier sous des formes diverses et reçoivent une certaine reconnaissance dans les milieux avertis. Chacun peut ainsi, à sa guise, se connecter et déposer ou extraire des dossiers de manière totalement libre et ouverte. À l'origine, la clef est installée par l'artiste, et son contenu est pour ainsi dire vide, mis à part un fichier texte « *readme*⁷³⁰ » et un autre contenant le Manifeste de la démarche écrit et revendiqué par le créateur lui-même. Nous reproduisons ci-dessous le contenu de cet écrit car ce dernier explicite de manière efficace la démarche artistique et sociale de son travail :

⁷²⁹ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 189.

⁷³⁰ Un fichier intitulé *readme* est dans le langage informatique un fichier textuel constituant une démarche en lien avec le logiciel ou le processus utilisé sur le même support. La plupart du temps, il contient des instructions ou bien des informations pratiques et techniques en lien avec le programme mis en place.

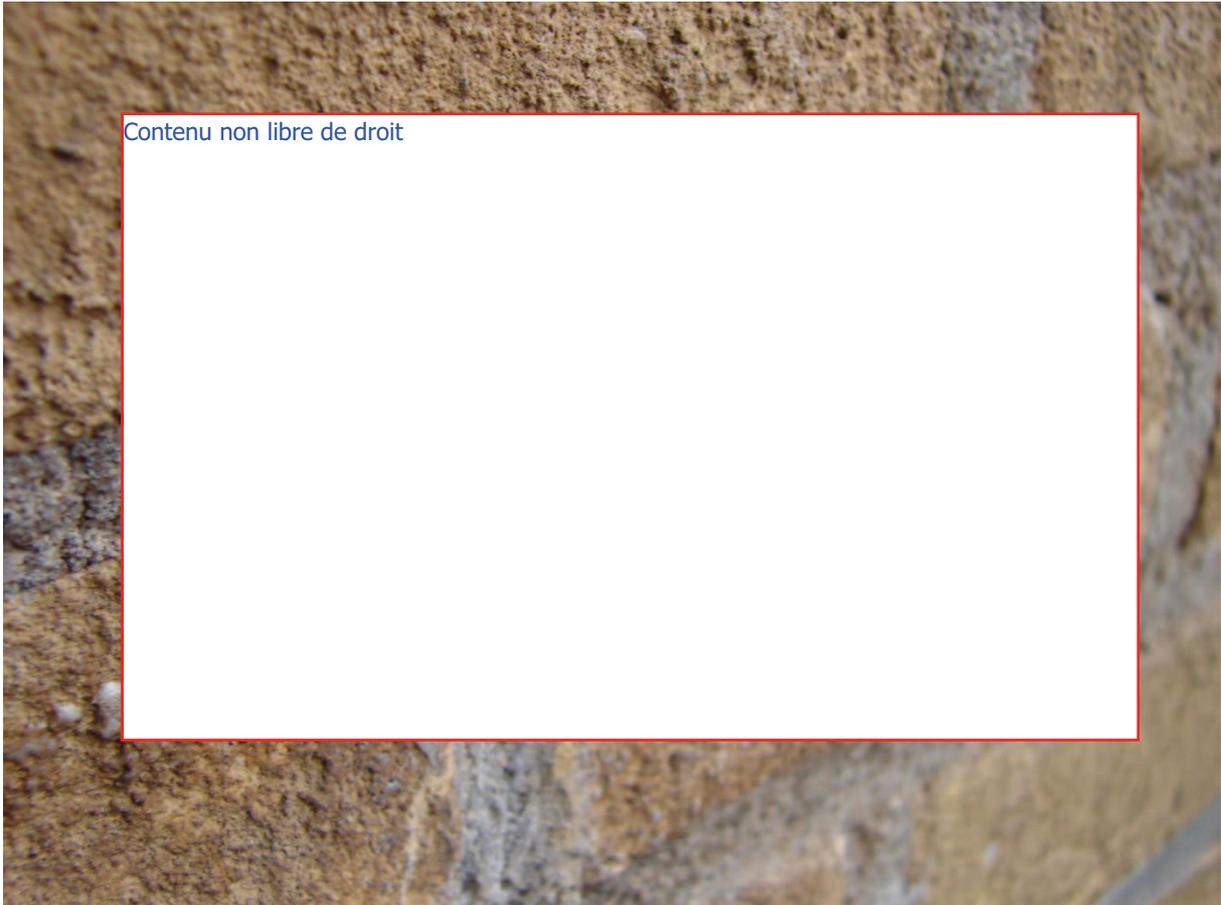


Figure 52 - Aram Bartholl, Deadrops.

Dead Drops is an anonymous, offline, peer to peer file-sharing network in public space. Anyone can access a Dead Drop and everyone may install a Dead Drop in their neighbourhood/city. A Dead Drop must be public accessible. A Dead Drop inside closed buildings or private places with limited or temporary access is not a Dead Drop. A real Dead Drop mounts as read and writeable mass storage drive without any custom software. Dead Drops don't need to be synced or connected to each other. Each Dead Drop is singular in its existence. A very beautiful Dead Drop shows only the metal sheath enclosed type-A USB plug and is cemented into walls. You would hardly notice it. Dead Drops don't need any cables or wireless technology. Your knees on the ground or a dirty jacket on the wall is what it takes share files offline. A Dead Drop is a naked piece of passively powered Universal Serial Bus technology embedded into the city, the only true public space. In an era of growing clouds and fancy new devices without access to local files we need to rethink the freedom and distribution of data. The *Dead Drops* movement is on its way for change!

Free your data to the public domain in cement! Make your own Dead Drop now! Un-cloud your files today!!!

Aram Bartholl 2010⁷³¹

Le geste d'Aram Bartholl au carrefour d'un acte plastique, conceptuel et éthique engage avec un soupçon de facétie une réflexion active autour de l'espace urbain en tant que support d'échanges et de rencontres. D'un lieu concret et géographique dans la ville il convoque à l'infini un assemblage d'espaces où l'utopie rencontre le virtuel. Une rencontre dont émane une multitude de possibilités imprévisibles et ouvertes. Dans cette démarche, il s'inscrit dans la pensée heideggérienne qui tente d'approcher l'essence du bâti au profit d'un accès privilégié à l'espace, « réaliser l'être du bâtir, c'est édifier des lieux par l'assemblage de leurs espaces⁷³² ». En scellant ces espaces d'échanges et de stockage, de déplacements et de mémoires, l'artiste inscrit dans le mur une puissance qui déborde du bâti vers une approche de l'espace impalpable, incontrôlable et donc utopique. Le mur tant approprié dans les villes actuelles retrouve une valeur commune et fait qu'il n'appartient ainsi à personne, et dans le même moment à tous. La limite poreuse et perméable qu'est le mur de la ville retrouve avec cette réalisation artistique ses caractéristiques communes et collaboratives. Tout comme Jan Vormann, l'artiste incite l'utilisateur quotidien à poursuivre son geste, à réinvestir la démarche pour s'approprier tant l'acte pratique que les murs de la cité. Le mur en tant qu'espace commun redevient avec ces œuvres un lieu poétique et poïétique du partage et de l'échange. Ainsi, sur son site personnel,

⁷³¹ Aram Bartholl, *The Dead Drops Manifesto*, 2010, texte disponible directement sur les clefs USB du projet ou bien consultable sur le site web de l'artiste à l'adresse suivante : <https://deaddrops.com> (consulté le 17-06-2019)

⁷³² Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 191.

l'artiste offre même un tutoriel visant à prolonger sa démarche afin de s'approprier son médium à l'infini. Une cartographie des espaces dédiés est aussi mise en place afin d'ancrer cette démarche dans un dispositif collectif à diverses échelles. Enfin, ce que nous rappelle aussi cette œuvre multiple c'est qu'en plus d'être un espace poreux et transitionnel, le mur possède aussi comme caractéristique intrinsèque d'être un support accessible à tous.

Nous l'avons déjà souligné plus en avant, dans la *Cité du soleil* de Tommaso Campana, les murs sont utilisés tout autant comme remparts de la cité que comme supports d'inscriptions, de formations et d'informations. Les parois de la cité portent en effet sur elle et en elle l'Histoire de la civilisation imaginée par Campanella, elles sont autant de tableaux sur lesquels s'inscrivent le passé, le présent mais aussi la possibilité d'un avenir. Les murs deviennent tout à la fois supports de la ville mais aussi supports de la science, des arts et de la culture. L'espace utopique appartenant à tous, le mur qui s'élève en verticalité revêt la fonction de l'apprentissage et du souvenir. Il est l'empreinte d'un passé acquis qui influe sur le présent et l'avenir en formation. Si nous retranscrivons cette littérature au temps de l'actualité, le mur qui était le domaine de l'inscription artistique et scientifique semble être devenue peu à peu un support purement publicitaire. Les murs de nos villes actuelles ont perdu cet aura utopique lointain et si leur stature persiste, leur fond semble s'être délayé laissant place à la consommation de masse qui gangrène visuellement l'espace vertical. Les murs deviennent les symptômes d'une époque tourmentée et obsédée par la consommation abusive. C'est ce constat critique que nous partageons avec de Certeau :

Ce discours imaginaire du commerce occupe de plus en plus les murs. Il se déroule de rue en rue, à peine interrompu par la coupure des avenues. La cité contemporaine devient un labyrinthe d'images. Elle se donne une graphie propre, diurne et nocturne, qui combine un vocabulaire d'images sur un nouvel espace de l'écriture. Un paysage d'affiches organise notre réalité. C'est un *langage mural* avec le répertoire de ses bonheurs proches. Il cache les édifices où le travail a été enfermé, il couvre les univers clos du quotidien ; il installe des artifices qui suivent les trajets du labeur pour leur juxtaposer les moments successifs du plaisir⁷³³

⁷³³ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, op. cit., p. 37.

Les murs de la cité qui appartenaient à tous sont devenus des propriétés exclusives clivantes et contrôlées. L'espace est alors parfois, notamment dans les grandes villes, totalement saturé et la porosité que nous mettions en exergue comme un modèle de réflexion est abouchée par l'omniprésence de l'affiche publicitaire. Ce n'est pas un hasard si ces nouveaux supports citadins deviennent le médium critique de nombre d'artistes dont l'engagement est palpable. C'est aussi dans ce contexte très particulier que le Street Art apparaît peu à peu dans les années soixante dans une ultime tentative de se réappropriier l'espace. Les artistes à cette époque décriés et bannis des conceptions artistiques classiques, s'évertuent à utiliser les murs non point comme des supports commerciaux mais pour retrouver l'espace commun de la monstration perdu au fil des années. Entre omniprésence du marketing et illégalité initiale de la pratique, les artistes contemporains du Street Art réinvestissent la rue dans une sorte d'éternel retour qui n'est pas sans rappeler les fresques primitives et antiques. Le positionnement de certains artistes urbains se veut alors dans une démarche utopique car initialement basée sur une critique acerbe et engagée au profit d'une création artistique qui redonne à l'espace son caractère commun et solidaire. Le mur travaillé artistiquement dans une démarche où l'espace urbain questionne, redevient parfois à travers le geste plastique et poétique un espace de contacts et d'échanges fructueux. Des artistes tels que Banksy ou encore Zevs, tentent d'instiller dans un monde stérile de publicités lucratives une dose d'utopie artistique où l'espace architecturé reprend ses fonctions d'espacements, de réflexions et de rencontres. Dans une démarche engagée et critique de la surconsommation, ces deux artistes tentent de s'exclure du réel en en détournant les codes qui sont devenus les nouveaux repères. Dans ce détournement se trament de nouveaux jeux d'espaces utopiques où la tentative de mettre en place de nouveaux systèmes spatio-temporels éclaire la ville d'un regard à la fois acide, critique et poétique.

Banksy, de plus en plus célèbre et controversé, prend le mur certes comme un support mais il ne travaille pas uniquement vis-à-vis de sa planéité. Le geste graphique de Banksy fait intervenir la tridimensionnalité du mur tant dans sa verticalité que dans sa profondeur. Jouant avec des figures qui apparaissent entre réalité et imaginaire, il réalise des œuvres où l'espace est totalement reconsidéré, sans limites ni codes officiels. La liberté graphique et plastique se libère des carcans du réel pour offrir un travail profond et principalement engagé. Son positionnement antimilitariste et

anticapitaliste fait de l'artiste un personnage convaincu et ce mode de pensée est revendiqué dans ses modes de représentations. Mêlant trompe-l'œil, pochoirs, images d'archives et citations, Banksy réalise un travail qui relève de l'universel en jouant avec les codes visuels du réel pour les déplacer, en glissement, vers un ailleurs qui questionne et agite. Ainsi, il s'inscrit dans une forme de procédé utopique tant la dénonciation d'une époque qu'il critique avec verve et engagement que dans le travail plastique d'un espace qui questionne les limites de l'espace réel au profit d'un ailleurs proposé en ouverture. Ancré dans l'urbain, il utilise la cité comme support quotidien et partagé de ses réalisations qui inquiètent cet espace même. Son support est tout autant son sujet, fond et forme se lient nécessairement pour questionner la ville en tant qu'élément sociétal et politique. De fait, le mur apparaît comme l'empreinte qu'il laisse de son travail, il renoue avec des pratiques anciennes voire archaïques pour questionner le contemporain. C'est ainsi qu'il s'implique dans la critique plastique et politique de l'omniprésence publicitaire sur les supports urbains. Omniprésence visuelle et politique qu'il détourne et déplace en réalisant des œuvres qui nous permettent de regarder et concevoir l'espace autrement. A l'épreuve de l'altérité, son travail revendique une conception communautaire et égalitaire de l'espace. Un espace public qui, à son sens, devient peu à peu un assemblage de lieux privatisés, de propriétés mercantiles. Son geste s'installe de fait dans cette revendication au sein de laquelle, par l'entremise d'une démarche artistique, il tente de redonner à l'espace urbain sa valeur communautaire et solidaire. Il revendique l'espace dans une appropriation plus équitable et moins orientée. Banksy propose ainsi le fait que « toute publicité dans un lieu public qui ne vous laisse pas le choix de la voir ou non est à vous. Elle vous appartient. A vous de la prendre, de la réarranger, de la réutiliser. Demander la permission serait comme demander si vous pouvez garder la pierre qu'on vient de vous jeter à la figure⁷³⁴ ». Ainsi, avec des œuvres comme *Napalm*, ou encore *Burger King*, il contourne et détourne les codes visuels du capitalisme pour se réapproprier les murs et leur donner une valeur à la fois artistique et expressive. Dans son geste utopique, il s'empare initialement du réel pour se déplacer vers un ailleurs critique et engagé. Il tente ainsi de donner au promeneur de la ville une position de regardeur critique en s'éloignant du spectateur passif de la publicité. Il implique tout autant l'espace urbain que le corps qui s'y déplace.

⁷³⁴ Banksy, *Guerre et spray*, trad. E. Martin, Paris, Editions Alternatives, 2010, p. 196.

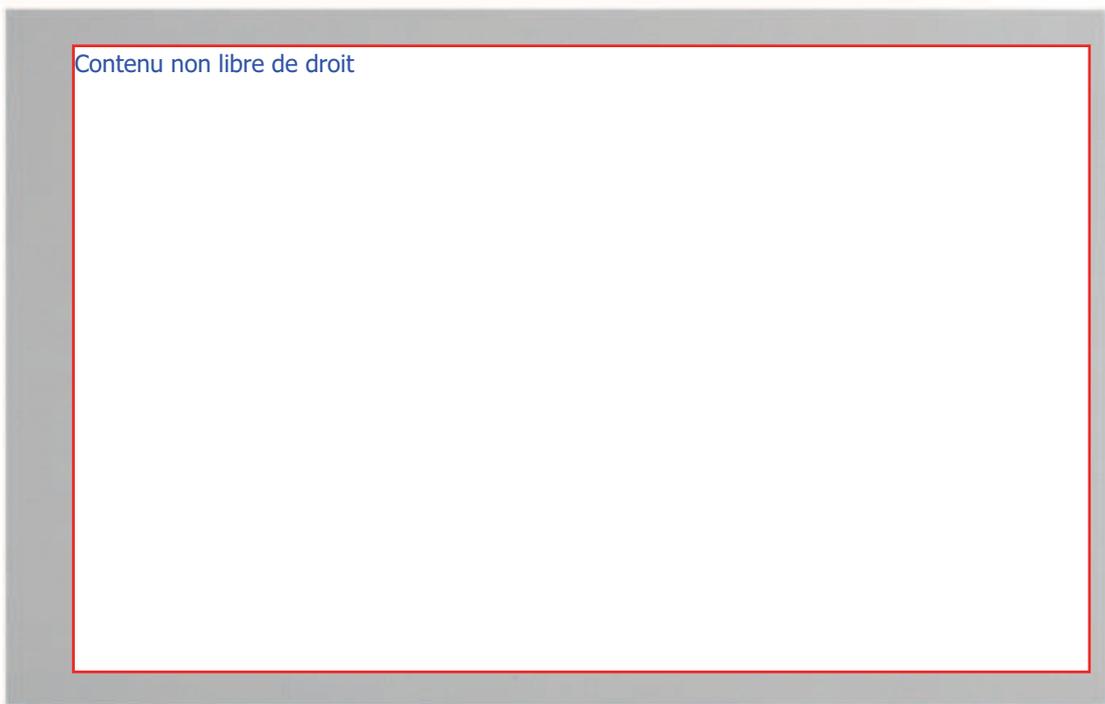


Figure 53 - Banksy, Napalm.



Figure 54 - Banksy, Burger King.

Le spectateur devient acteur de la ville dans la mise en place d'un questionnement qui inquiète et déplace le propos sociétal et éthique. Ce mouvement de réappropriation de l'espace public par l'utilisation des murs comme moyens plastiques et formels est aussi ancré dans le travail de l'artiste Zevs. Lui aussi, très engagé dans une remise en cause des espaces publicitaires et marchands, va se baser sur l'espace public pour construire toute une fiction utopique qui soulève questionnements et inquiétudes sur notre société actuelle. Dans les années 2000, il débute une série d'actions plastiques intitulée *Les attaques visuelles* au cours desquelles il « contre-attaque » les immenses panneaux publicitaires afin d'en questionner l'essence et leurs effets au quotidien. Sur chaque panneau, il applique à la bombe de peinture une tâche rouge qui va dégouliner sur le support préexistant pour donner une impression visuelle de blessure saignante. A travers ce trou de balle fictif créé via le médium favori du Street Art, l'artiste donne à la planéité publicitaire une dimension à la fois esthétique et politique. D'un simple geste, il déplace le statut de l'image et convoque ainsi une réflexion éthique et sociétale. De fait, le spectateur est amené à s'éloigner de l'affiche publicitaire pour en concevoir un aspect plus humaniste mais aussi et surtout plus critique. En s'appuyant sur le corps meurtri, c'est par métaphore qu'il interroge la ville blessée visuellement et architecturalement. Il offre un regard novateur sur l'espace urbain en questionnant dans un même temps le rapport entre planéité et profondeur. Nous appréhendons cette démarche avec le procédé tel que l'artiste le présente lors d'un entretien avec le journaliste web de Télérama Olivier Granoux :

Au lieu de révéler l'invisible, j'ai attaqué le visible. Les affiches publicitaires, avec leurs photos aux agrandissements démesurés, sont d'une grande agressivité visuelle. Elles kidnappent l'attention des gens, réclamant une rançon consumériste. Je les ai attaquées, contre-attaquées plutôt, en bombant à la peinture rouge d'un point sur le front ces femmes géantes. En résistance à leur violence morbide. La couleur du sang coulait sur leurs visages⁷³⁵

Pour poursuivre ces attaques visuelles de manière plus offensive, l'artiste va même, en 2002 jusqu'à fomenter l'enlèvement formel d'un mannequin gigantesque sur une

⁷³⁵ Zevs lors d'une entrevue avec le journaliste Olivier Granoux pour le magazine web Télérama, mis en ligne le 05 octobre 2016, consultable sur : <https://www.telerama.fr/sortir/comment-zevs-est-devenu-le-dieu-des-vandales,148184.php>.

affiche publicitaire pour une marque de café. A Berlin, sur l'Alexanderplatz, il escalade l'immense panneau publicitaire de 15 x 15 m et découpe au scalpel la silhouette du mannequin protagoniste de l'affiche au sommet de laquelle il inscrit à la bombe de peinture « VISUAL KIDNAPPING PAY NOW !!! ». L'artiste repart des lieux avec le découpage du mannequin laissant ainsi sur le panneau un vide noir immense, sorte de trou visuel au centre de l'image que vient questionner l'inscription sous forme d'injonction. Zevs va alors présenter la vidéo de cet enlèvement pendant trois semaines à la Rebell Minds Gallery de Berlin et exposer à de multiples reprises la découpe du mannequin. L'artiste va même aller jusqu'à menacer le groupe publicitaire d'une exécution. A la suite de cela, allant toujours plus loin dans l'absurde, Zevs va découper un doigt du mannequin récupéré et l'envoyer au PDG de la marque de café en revendiquant une rançon de 500 000 euros soit le coût approximatif de la campagne de publicité. Si cette démarche et tout ce procédé peuvent sembler anecdotiques, il faut tout de même approcher cette réflexion au regard d'un travail artistique et utopique qui questionne l'espace urbain et ses dérives actuelles. L'artiste s'empare littéralement et philosophiquement de l'espace publicitaire du réel pour en dénoncer l'appropriation marchande et capitaliste. En position de contemporain, il s'inclut dans son temps et son espace pour en détourner et en déplacer les enjeux. Il questionne de manière utopique l'espace en effectuant un glissement, un décalage vers une conception inconnue et inédite. En travaillant sur et à partir du mur dans la ville, il interroge un support archaïque et nécessaire de la ville dans un dialogue avec la rue, lieu du spectateur qui perçoit l'affiche. Questionnant l'image dans son omniprésence et dans son lien éthique et politique avec l'architecture de la cité, Zevs initie un langage plastique et engagé qui donne un sens nouveau à la conception urbaine. Il s'affirme dans une négation du réel et de la banalité acceptée du quotidien. Enfin, geste très actuel dans l'art contemporain, il décroïssonne et réambitionne les liens entre espace public et musée, entre lieux d'expositions officiels et créativité illégale, dans un dialogue nécessairement en lien avec une société dont les concepts artistiques évoluent et s'accélèrent. Ainsi, le travail de Zevs, tout comme celui de Banksy décroïssonne les espaces au profit d'échanges et de connexions entre les espaces, d'articulations qui font que la cité s'affirme peu à peu dans une architecture utopiquement et philosophiquement active. L'art contemporain, par le prisme d'une utopie qui questionne et déplace, donne à voir dans la ville non plus un espace constitué des lieux précis et systémisés mais plutôt un assemblage d'espaces et



Figure 55 - Zevs, Visual kidnapping, Pay now, 2002.

d'espacements qui se répondent en faisant sens. La rue et le mur, banalisés par les médias et la consommation de masse, trouvent par la démarche artistique des caractéristiques poïétiques qui les relient à la notion archaïque de cité en tant qu'espace politique. La cité, à travers ses rues et ses murs devient avec la vision utopique de l'art et de l'architecture un espace de partage offert aux corps qui s'y déplacent et s'y rencontrent. Ceci est aussi la cité idéale utopique, un lieu de passages et de rencontres qui s'équilibrent en tensions et en rythmes. Et dans cet enchevêtrement des corps et des espaces, des rues et des murs apparaît souvent un espace privilégié de la rencontre aménagé par la cité : la place.

1-3-4 La place du village, entre khôra et kairos.

En articulation avec les rues, en dialogue avec les murs, la place s'affirme dans la ville comme un élément essentiel tant de son architecture que de sa stature. Elle participe du paysage urbain et en assure aussi plus ou moins depuis l'Antiquité le fonctionnement politique et éthique. Si nous la concevons clairement et physiquement en regardant un plan, il faut comprendre en elle quelque chose qui dépasse la bidimensionnalité pour en concevoir la complexité et la multiplicité. Une place se conçoit comme un agencement d'espace qui impulse la tridimensionnalité, elle prend son empreinte au sol tout en projetant ses dimensions vers un ciel sur lequel elle ouvre et relie. Espace névralgique de la ville, elle concentre en son lieu l'essence dans la ville en tant que communauté organisée qui échange et évolue. Elle participe tout autant du plein et du vide que du dedans et du dehors. Elle articule l'espace dans une rencontre où le privé se fait public. Pour Salignon, dont le travail sur la place en tant que figure nodale de la ville est immense, « la place comme le seuil est un espace à la fois ouvert et enclos qui accueille le don du ciel et du cosmos et qui filtre aussi bien le flux des personnes que le flux des saisons. La place et le seuil articulent dedans et dehors ainsi que le haut et le bas, ils sont une configuration centrale dans l'habiter⁷³⁶ ».

⁷³⁶ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 69.

A l'instar de la limite, la place conjugue les tensions opposées dans un équilibre qui fait tenir la ville et donc, la possibilité même d'habiter. La place, c'est l'expérience d'un habiter ensemble la ville, elle en est l'allégorie qui affirme et rend possible.

Pour comprendre cela aujourd'hui, où la fonction et la forme de la place ont parfois beaucoup changé, il faut tout d'abord questionner son positionnement historique chez les Anciens. La place comporte en effet en elle la tradition du forum romain et celle de l'agora grecque. Les deux mots sont d'ailleurs rentrés dans la langue quotidienne pour désigner tant l'espace physique que les notions philosophiques et sémiotiques qui s'y associent. La place désigne tout autant l'espace que le projet qui dirige l'espace. En ce sens elle désigne toute la place justement qu'elle prend dans la *polis*. Ayant plusieurs fonctions distinctes, parfois dans le même moment, elle offre en son sein une porosité des lieux et des échanges. Elle est en effet le centre politique, religieux, commercial, social, administratif autour duquel se construisent les bâtiments principaux. De la place du marché au siège décisionnaire du pouvoir elles ont en commun l'espace des échanges et des discussions, des rencontres et du *logos*. Elle est l'espace commun autour duquel les hommes ont décidé de se rassembler, « elle permet à tous de retrouver l'ensemble des habitants, elle est un rituel de passage et de fréquentation, un rituel de commerce entre les personnes, et très souvent elle est, une fois par semaine, un lieu d'installation du marché, qui lui redonne l'une des multiples fonctions qui articulent l'intime et le commun à toute une série d'actions qui animent dans leur différence ce qui permet le lieu⁷³⁷ ». Cette condition d'espace utopique indéfinissable, perméable et commun rend possible la place en tant que lieu qui existe et tient la cité. C'est ainsi de nos jours que la place est bien souvent considérée par métaphore comme quintessence de la ville elle-même. Du Capitole toulousain à la Comédie montpelliéraine en passant par les Bastilles, Etoile, Nation, Vosges et autres parisiennes, la place caractérise et résume l'espace, le quartier, la ville. La liste est encore plus longue si l'on approche le bassin méditerranéen où l'importance de la place est conforme au lien entretenu avec cette mer centrale qui nous éloigne et nous rassemble.

⁷³⁷ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, op. cit., p. 44.

Utopique, la place l'est selon nous nécessairement car elle s'envisage comme un espace indéfinissable car multiple et dont le projet nous échappe dans son ensemble. Contrairement aux apparences, la place n'est pas totalisable comme un ensemble clos et hermétique, elle s'échappe elle-même dans un système ouvert qui projette, invite et déplace. Tout comme l'utopie, nous ne pouvons qu'en approcher les figures car elle se dérobe du réel au profit d'un espace et d'une temporalité rythmés et mouvants. Multiple donc, et protéiforme, elle est une occurrence de la *khôra* telle que la présente Platon notamment dans le *Timée*. A la fois matrice, nourricière, réceptacle conjugué au passé, au présent et tourné vers le futur, elle est ainsi l'empreinte inscrite et le témoignage qui projette. Il faut comprendre avec *khôra* le sens hellénistique qui correspond tout autant à la figure nourricière qu'à l'espacement : « l'équilibre de la cité, comme celui du monde, tout autant que celui de la personne tient dans la proportion du rapport entre les contraires, cela nécessite qu'aucun d'entre eux ne puisse l'emporter sur l'autre car alors c'est la ruine de l'harmonie⁷³⁸ ». La place, le seuil, la rue, le mur, figures de la limite complexe et insaisissable relèvent du langage utopique dans une harmonisation des tensions qui fait qu'un espace tient et perdure à la rencontre du ciel et de la terre. La place est en effet cet espace privilégié qui réunit et accueille la réunion dans un temps particulier exclu du réel. Et dans cette réunion solidaire et équitable se trame avec la place l'aspect inappropriable de la cité en tant qu'espace architecturé et organisé du commun. Ainsi, « l'espace comme le logos n'appartient fondamentalement à personne, même s'il se trouve trop souvent quelqu'un pour l'annexer⁷³⁹ ». Si la place en tant qu'espace mais aussi en tant que langage et sens est par définition archaïque inappropriable, il faut tout de même observer quelques dérives quotidiennes liées notamment encore aux communications publicitaires et marchandes qui dénaturent le lieu. C'est là aussi, nous le répétons que l'art en s'emparant d'un élan utopique nécessaire intervient dans un questionnement critique et poétique. C'est justement cette démarche que nous retrouvons dans l'expérience esthétique et sensorielle que propose l'artiste Olafur Eliasson en 2003 à la Tate Modern de Londres. En bord de Tamise, dans cette ancienne centrale électrique réhabilitée en lieu d'exposition par l'agence suisse Herzog & de Meuron, l'espace immense de l'ancienne salle des turbines accueille l'œuvre de l'artiste pour un projet où se mêlent expériences et sensations. Jouant avec la monumentalité de

⁷³⁸ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 23.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 34.

l'espace, l'artiste danois offre en effet un spectacle plastique où la place en tant que *khôra* prend tout son sens. Pour ce faire, Eliasson utilise la pénombre du lieu pour accrocher en hauteur et verticalement un demi-disque lumineux d'une quinzaine de mètres de diamètre. Usant de lumières spécifiques⁷⁴⁰ pour éclairer cette suspension, l'artiste crée une atmosphère colorée très particulière, sorte de clair-obscur aux effets dorés et orangés. Afin d'accentuer cet ensemble, l'artiste recouvre le plafond d'un miroir et diffuse à travers la pièce une légère fumée, brumeuse qui plonge la pièce dans un climat spécial et inédit. Intitulée *The Weather Project*⁷⁴¹, cette œuvre singulière et particulière convoque le spectateur dans une découverte de l'espace en jouant comme à son habitude sur la défamiliarisation de la sensorialité. Le spectateur se retrouve dans cette immense pièce plongée dans une semi-obscurité rehaussée par cette sorte de soleil lumineux qui baigne l'espace d'une couleur ocrée. Le plafond en miroir accentue l'impression d'immensité et de monumentalité dans un dialogue des formes qui crée l'ambiguïté et l'incertitude. De cette ambiance quasiment indescriptible émane une mise en scène de l'espace et du temps où s'interpellent dedans et dehors, ciel et sol, plein et vide. Le spectateur accède à cette place théâtralisée dont il devient l'acteur tant par sa présence que par le mouvement de son corps qui dialogue avec celui des autres. Agora contemporaine, cette place joue avec l'espace et le temps du réel pour opérer un déplacement où les liens se créent et s'interpénètrent. Le spectateur décontenancé reçoit au visage cette atmosphère déconcertante au profit d'une expérience esthétique faisant appel à tous les sens. Entre naturel et artificiel, la frontière s'estompe sous ce soleil présent dont on ignore s'il se lève ou s'il se couche. Nous sommes justement dans un moment mais aussi dans un espace de l'entre-deux, une rencontre de la limite à la limite. Dans cette expérience de l'équilibre précaire et subtil se trame l'harmonie qui fait que les choses se tiennent dans cette *khôra* platonicienne. Le disque, figure solaire et terrestre accentue cette impression d'harmonie de par sa forme chargée en symboliques. Quelque chose de l'Idée mais aussi du divin se joue dans cet espace, comme le souligne Platon dans le *Timée*, « c'est pourquoi le dieu a tourné le monde en forme de sphère, dont les extrémités sont partout à égale distance du centre, cette forme

⁷⁴⁰ Olafur Eliasson utilise pour cela une centaine de lampes mono-fréquences qui émettent une fréquence étroite donnant ainsi une mise en exergue presque exclusive au jaune et au noir.

⁷⁴¹ Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, installation *in situ*, matériaux variés, hall principal de la Tate Modern, Londres.

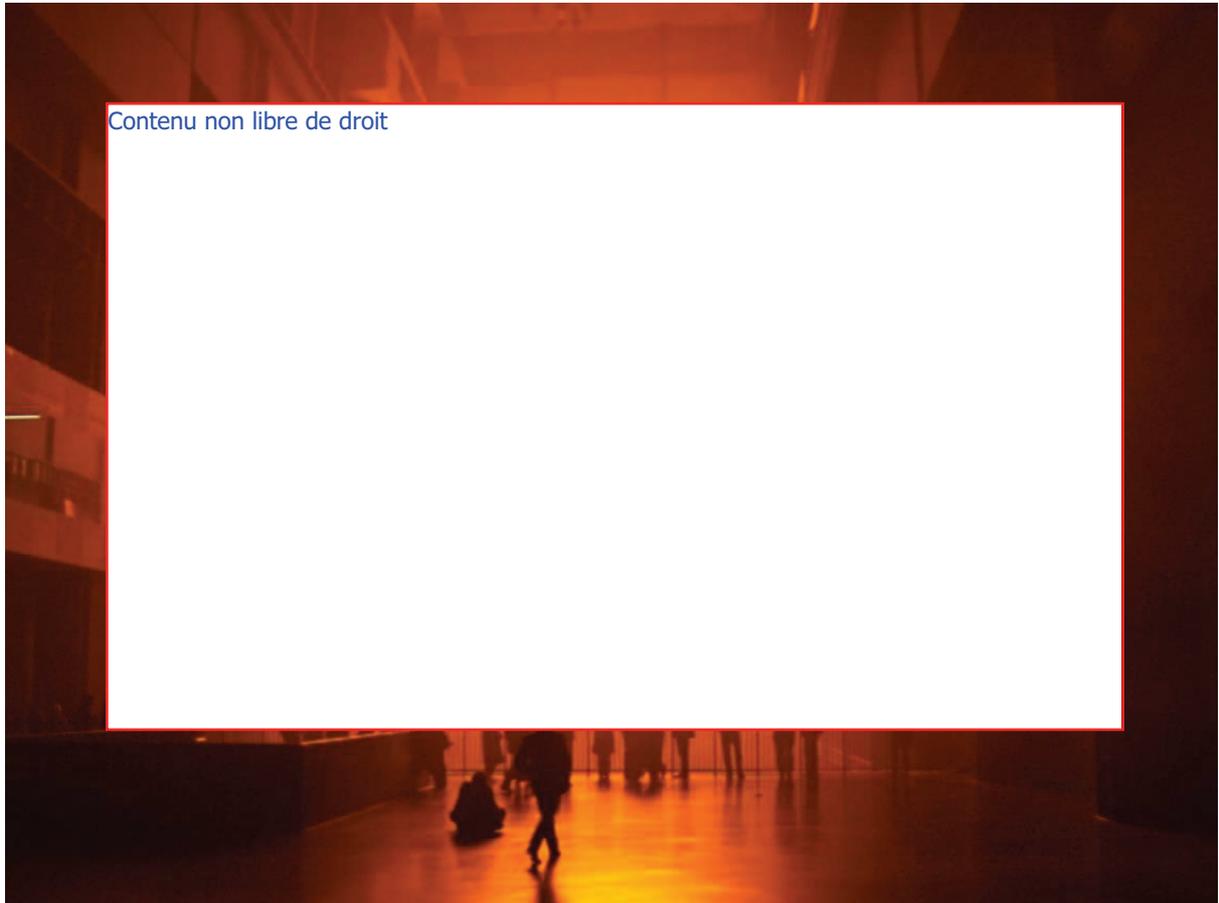


Figure 56 - Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003.

circulaire étant la plus parfaite de toutes et la plus semblable à elle-même, car il pensait que le semblable est infiniment plus beau que le dissemblable⁷⁴² ». Eliasson offre une rencontre de la plénitude, une rencontre qui se partage dans un espace privilégié de l'accueil où s'affirme l'altérité. L'artiste concède dans son travail la figure d'un ralentissement comme rupture temporelle pour mettre en harmonie espaces et corps :

Notre société occidentale ne sait pas vers quoi tendre et s'angoisse de tout cet inconnu qui la cerne. Plus personne n'arrive à faire le lien entre une cause et un effet. Il manque une certaine spiritualité et une confiance en soi, deux qualités qui rayonnent à l'évidence dans cette histoire du corps dans l'art. Même en 1935, en pleine montée du nazisme, juste avant la Seconde Guerre mondiale... L'art sous toutes ses formes est une ode à la vie ! Personnellement, j'essaie de ralentir, de respirer, de calmer le jeu pour éviter cette surchauffe. Se mettre au diapason de son corps, c'est donner un sens aux choses⁷⁴³

Le projet de l'artiste, et cela est notoire dans cette installation, est de réaliser une œuvre qui s'affirme dans un équilibre des tensions qui fonde un espace et une temporalité inédites, propices à la rencontre et aux échanges. L'œuvre s'éloigne du réel pour proposer de manière utopique l'apparition d'une place où le lien se crée et se diffuse. En s'appuyant sur la monumentalité architecturale du lieu, il s'inscrit dans un contemporain qui affirme le passé tout en projetant le futur. D'une architecture close, il rassemble et assemble tout en projetant son œuvre vers un infini poétique et poïétique. Il joue ainsi avec l'espace pour offrir à cette place contemporaine une valeur archaïque et originelle :

La place du village et des villes est cette forme accueillante qui contient un monde possible du rassemblé. Cette place a un usage symbolique qui ouvre à l'échange en tant que virtualité.

La place rejoue le geste du rassemblement, de la jointure, du « joignement » des mains – prier et garder l'eau, accueillir et donner, recueillir pour perdre. Elle donne à l'être son mode d'entrée en présence du symbolique, car au fond l'accouplement des mains en conque retient dans cette forme la possibilité ouverture de l'être au don et à l'accueil⁷⁴⁴

⁷⁴² Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 414.

⁷⁴³ Olafur Eliasson dans une entrevue avec la journaliste Valérie Duponchelle pour Le Figaro Culture, version en ligne, publié le 5 décembre 2011, disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/culture/2011/12/05/03004-20111205ARTFIG00675-olafur-eliasson-l-artiste-parle-avec-son-corps.php> (consulté le 17-03-19).

⁷⁴⁴ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, *op. cit.*, p. 22.

La place utopique devient alors l'imprévisible, l'inenvisageable dont l'architecture fait un espace qui accueille, reçoit et transmet. Un espace qui se déploie et s'affirme à l'infini questionnant ainsi aussi les qualités temporelles de la place.

En effet, si nous parlons longuement de la place en tant qu'agencements et liaisons d'espaces et de corps, il faut ici ajouter et cela est primordial, le fait qu'en son essence et dans sa constitution, la place nécessite et met en avant une temporalité intrinsèque. La place se dit et se montre dans une énergie sans cesse renouvelée, un élan rythmé qui projette et avance « c'est pour ces raisons que le temps qui se déploie dans l'architecture des places ouvre au devenir et lui donne ses conditions de réalité, ce que nous pressentons sous le terme de "l'éternel retour" ⁷⁴⁵ ». Nous renouons ici dans cet éternel retour du temps dans la place à la valeur archaïque que nous tentons de saisir dans cette approche utopique et donc atemporelle. Si la place est l'espace du lien et de la rencontre, nous poursuivons en proposant en parallèle qu'elle soit aussi le temps de la reliance et de l'altérité. Il s'agit de voir dans la place non pas une temporalité linéaire et chronologique mais de se focaliser tout particulièrement sur l'insaisissable moment opportun qui fait que la rencontre advient et persiste. En effet, si la place relève spatialement de la *khôra*, elle implique nécessairement dans sa temporalité le *kairos* et de fait, une certaine conception du sublime. Dans la place vue par le prisme de l'utopie et questionnée par l'art et l'architecture, nous sommes amenés à observer une temporalité spécifique qui, par un instant privilégié, fait que l'espace tient et se tient dans la ville. Ce moment à la fois actif et acteur, comme le souligne Longin, « c'est l'urgence reconnue de la nécessité dans l'action ; c'est le moment d'agir et l'appréhension du moment. Le *kairos* est une mesure, mais qui ne relève pas du nombre, de la quantité. Il naît de l'appréciation, du coup d'œil du praticien et de la nature des choses ⁷⁴⁶ ». En effet, il ne s'agit plus ici de chiffrer le temps et de le chronométrer mais d'échapper justement à cela pour saisir la temporalité dans son caractère sublime qui s'effectue en autogenèse. Le temps de la rencontre s'exclut du réel pour l'outrepasser au profit d'une temporalité remaniée, refaçonée loin des règles métriques et des présupposés. Il s'agit alors d'approcher un instant qui est celui tout à la fois de la surprise, de l'accidentel qui nous foudroie et fait place à un nouvel espace

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁴⁶ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 12.

qui ne sera plus jamais le même. Le sublime s'instille ainsi dans cette nouvelle conception temporelle qui échappe au réel : « le sublime, quand il se produit au moment opportun, comme la foudre il disperse tout et sur-le-champ manifeste, concentrée, la force de l'orateur⁷⁴⁷ ». C'est ainsi un moment remarquable et singulier qui lui seul me permet de concevoir l'espace entier de la ville dans sa rencontre corporelle, esthétique et éthique. Ajoutons qu'il s'agit d'un instant de catalyse, un commencement archaïque qui fait que le temps et l'espace adviennent en rythme et en battements. En effet, si le *kairos* est bien souvent borné au moment dit opportun, il est aussi « le lieu critique, l'interstice ou l'articulation qui permettent et parfois même sollicitent l'intervention⁷⁴⁸ ». La place donne à l'espace et au temps ce caractère actif et imprenable qui permet le déploiement de la conception utopique vers un ailleurs convoqué et accueilli. La place entre *khôra* et *kairos* favorise et dynamise la rencontre, rencontre que l'art dans ses formes et figures poétiques montre et exalte.

Novembre 2015, nous rentrons au Palais de Tokyo, dehors il fait froid et presque nuit, à l'intérieur, la température se fait meilleure et nous descendons la suite d'escaliers pour parvenir, sur notre gauche dans une immense salle plongée dans une pénombre bleutée. On devine à peine quelques silhouettes sombres de bâtiments qui s'élèvent autour d'un espace vide. Sur la gauche, à l'intérieur d'un bâtiment que l'on devine à travers une fenêtre, une lampe de chevet s'allume et éclaire ainsi l'intérieur, au premier étage, d'une chambre. En parallèle à cela, l'ambiance générale bleutée laisse peu à peu la place à un éclairage qui s'intensifie très progressivement et délicatement comme pour venir donner l'effet d'un soleil qui se lève laissant peu à peu le jour poindre. On devine alors avec davantage de précision et de clarté les contours d'une place de village qui se dévoile. Quelques bâtiments propres et coquets encerclent cette place centrale sur laquelle trône une fontaine surmontée d'une statue, le son de l'eau est perceptible et rythme le silence de cette pénombre qui s'illumine. Cette place n'est pas le décor d'un film sur les années 50 mais le théâtre chiadé et précis d'une performance imaginée par l'artiste Ragnar Kjartansson en coproduction avec le Palais de Tokyo et le Festival d'Automne à Paris. Dans le cadre d'une exposition personnelle, l'artiste islandais imagine et conceptualise cette œuvre inédite

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁴⁸ Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 31.

et *in situ* pour le lieu d'exposition parisien. *Bonjour*⁷⁴⁹, c'est le titre de cette performance, offre ainsi un espace tridimensionnel à l'échelle 1 présentant le décor assez typique, stéréotypé même, d'une place de village encadrée de quelques bâtiments, habitations, café et commerces. Le spectateur se retrouve donc face à ce décor ouvert et accueillant qui se révèle peu à peu au fil des jeux d'éclairages qui baignent la place. A gauche, au premier étage d'un petit bâtiment où une lampe vient de s'allumer, une jeune femme en tenue de nuit s'éveille, se lève de son lit et déambule dans cette chambre à la décoration stylisée rappelant la mode française des années 50. Cette femme allume ensuite un tourne-disque et *La mer*, célèbre chanson de Charles Trenet se diffuse dans tout l'espace de l'immense pièce qui reçoit l'œuvre. Dans le même instant, sur la droite, dans une chambre plus sombre et plus confidentielle, un homme moustachu prend son petit déjeuner vêtu d'une sorte de pyjama et d'un gilet en laine. Peu à peu tandis que l'homme nous fait face à travers sa fenêtre, la femme s'habille longuement au fil de la musique qui remplit l'espace. L'homme sort alors de son domicile et se retrouve sur la place, à côté de la fontaine où il fume une cigarette. Le regard plutôt vide, il regarde en haut, dans la direction de l'appartement de la jeune femme qui est à présent vêtue d'une jupe rose pâle et d'un gilet blanc. Elle s'empare d'un vase remplie de fleurs posé dans la pièce et se dirige vers la porte pour sortir en direction d'un escalier qui surplombe la scène. La musique s'est discrètement stoppée, en fondu, et la femme descend les escaliers jusqu'à la fontaine où son regard croise avec étonnement celui du monsieur qui l'observe en retour. Elle lui dit un simple « bonjour » et l'homme de lui répondre « bonjour » à son tour. La femme vide l'eau du vase dans la fontaine afin de la remplacer par de l'eau fraîche puis, remonte l'escalier pour rentrer chez elle. L'homme de son côté rentre aussi chez lui et se sert un verre d'alcool assis dans un fauteuil. La lumière redevient pendant ce temps moins intense et nous retrouvons peu à peu l'ambiance bleutée de notre arrivée. Chacun de son côté, dans son intérieur cossu, quitte lentement ses vêtements pour se retrouver en sous-vêtements avant d'aller enfin se coucher. Ils éteignent leurs lampes de chevet et le noir total se fait sur l'œuvre. Quelques minutes plus tard, l'œuvre reprendra vie pour une nouvelle représentation identique à celle que nous venons de partager et ainsi de suite jusqu'à la fermeture à minuit du Palais de

⁷⁴⁹ Ragnar Kjartansson, *Bonjour*, 2015, performance en coproduction avec le Palais de Tokyo et le Festival d'Automne à Paris, dans le cadre de l'exposition « Seul celui qui connaît le désir », du 20/10/2015 au 09/01/2016, Palais de Tokyo, Paris.

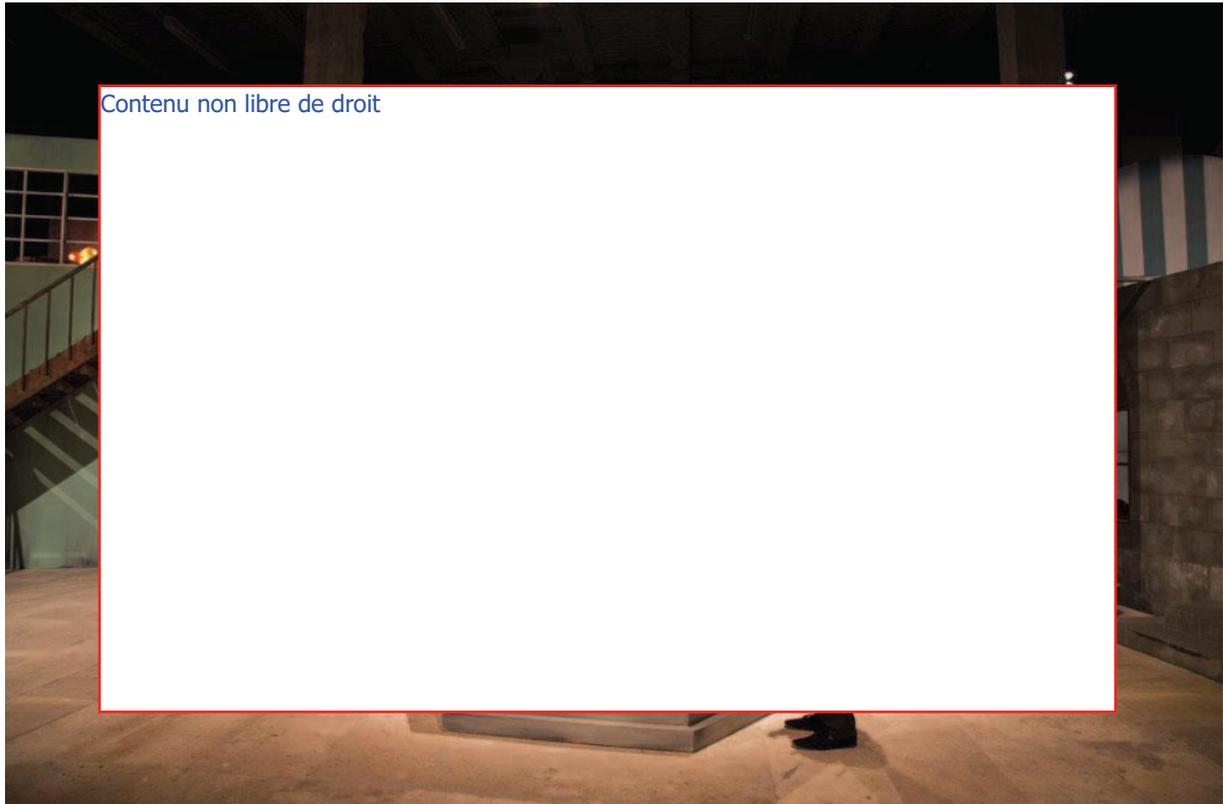


Figure 57 - Ragnar Kjartansson, Bonjour, 2015.

Tokyo. Pendant une quinzaine de minutes, nous venons d'assister, en spectateur à la fois voyeur et villageois, à cette performance imaginée par Kjartansson. Cette œuvre s'affirme dans une simplicité déconcertante qui questionne tout autant l'espace que le temps dans une mise en exergue attendue et espérée de la rencontre en tant qu'échange et connexion. Dans ce décor presque universel de la place de village typique, c'est l'espace de la *khôra* que désigne l'artiste dans un jeu qui met en tension attente, surprise et moment opportun. Jouant avec un décor extrêmement peaufiné et instrumentalisé, l'artiste théâtralise le temps et l'espace dans une pièce dont la beauté de la rencontre est montrée en simplicité et efficacité. A l'échelle d'un petit village français des années 1950, l'artiste inquiète la place comme forum artistique ; un forum décoré et mis en scène selon le sens que lui donne Sitte, « le forum est à la ville ce que l'atrium est à la demeure familiale : la pièce principale, ordonnée avec soin et richement meublée. C'est pourquoi on y a réuni un nombre inhabituel de colonnes, de monuments, de statues et d'autres trésors de l'art, car il s'agissait pour ainsi dire de créer un somptueux intérieur à ciel ouvert⁷⁵⁰ ». En effet, dans ce travail plastique, Kjartansson fait parler en dialogue les espaces qui sont à mi-chemin entre privé et public. L'œuvre, dans sa mise en scène, dans sa représentation articule justement la monstration de ces deux espaces qui se répondent et s'interpénètrent pour le spectateur en retrait de la place. L'artiste souligne des espaces et des temps qui s'enfilent et se mettent en correspondance au profit d'une porosité poïétique. L'œuvre prend sens et fait sens dans une rencontre des formes et des figures revendiquée par l'artiste qui affirme que, « parfois on a besoin d'ajouter un peu de théâtre dans la vie et vice versa⁷⁵¹ ». Dans cet enchevêtrement des genres, l'artiste donne à voir une vision de l'espace mais aussi une vision de l'art qui offre une poésie de la rencontre. La rencontre, moment de tension opportun et exceptionnel chez Kjartansson, est sublimée dans et par un espace qui accueille en son lieu tout autant qu'il projette ailleurs. Dans ces figures de l'entre-deux, la place est sculptée artificiellement mais dans une démarche architecturale et plastique qui fait que l'on assiste de manière indescriptible à cet espace où la *khôra* rencontre le temps du *kairos*.

⁷⁵⁰ Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes*, op. cit., p. 8-10.

⁷⁵¹ Ragnar Kjartansson dans un entretien réalisé par Markús Thór Andrússon in, "Ragnar Kjartansson - A Simple Act of Forgiveness", *Flash Art*, n° 281, novembre-décembre 2011, pp. 78-81.

Si nos villes ont parfois tendance à oublier voire dénier la valeur magistrale et capitale que l'archaïsme donne à la place, un retour aux valeurs philosophiques questionnées par l'utopie nous permet, par le biais de l'art qui métaphorise, de mieux saisir l'essence et les enjeux liés à la place. Quand le forum antique est à présent revendiqué comme un forum virtuel de discussions en ligne, les œuvres comme celle de Kjartansson sont là pour nous rappeler le besoin d'un visage et d'un lieu qui nous répondent dans l'espace et le temps si particuliers de la rencontre. Il s'agit en effet, avec cette œuvre d'entendre l'espace de la place comme un terreau fertile de relations qui s'engendrent et s'ambitionnent. C'est ce sens souvent oublié que déplorait déjà Camillo Sitte voilà plus d'un siècle, « nous ressentons bien l'effet des places anciennes, mais nous refusons les moyens nécessaires pour le produire à nouveau, car nous avons perdu le sens de la relation entre les causes et leurs effets⁷⁵² ». Ce sens perdu pour Sitte est justement le protagoniste de la performance utopique de Kjartansson qui le met en avant dans une mise en scène à la fois accessible et sensible. Enfin, pour poursuivre un peu notre approche de la place comme motif utopique révélateur de la cité et de l'espace de la rencontre, nous pouvons revoir le tableau de Chagall qui ouvrait notre recherche et dans lequel la place marque le lieu de la naissance d'une césure intempestive et créative. Si dans la *Commedia dell'arte*⁷⁵³, Chagall donne à voir une piste de crique, ou une scène de théâtre, c'est aussi dans cette figure une place ouverte qu'il faut pouvoir deviner. Une place vacante dont l'archer central incise l'espace pour donner naissance au tableau, à l'espace de la représentation qui s'y dresse. La place dans l'espace qu'elle tend et dispose est certes une invitation voire une injonction à la rencontre mais aussi un appel à ce que quelque chose s'élève, se dresse et s'affirme pour accentuer la place initiale. Comme le rappelle Guinzbourg, « rien n'est plus agréable à l'œil qu'une place entourée de constructions qui forment une dynamique ininterrompue et dont la perspective principale est dirigée sur l'une d'entre elles – un édifice possédant la force de transcender ce rythme⁷⁵⁴ ». Dans les bâtiments qu'érige la place se trame en effet la puissance d'un rythme autogénéré par l'œuvre qui nous échappe et nous emporte dans une conception de l'espace et du temps loin du réel. Une conception aussi de la

⁷⁵² Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes*, op. cit., p. 89.

⁷⁵³ Marc Chagall, *Commedia dell'arte*, 1958, Huile sur toile, 255 × 400 cm, Fondation Adolf et Luisa Haeuser, Francfort-sur-Main.

⁷⁵⁴ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 114.

maïeutique où naît ce qui doit nécessairement apparaître, à partir d'un espace initial en latence et en suspens. La place permet ainsi de comprendre et d'intégrer l'indéfinition, « accepter l'indéfinition de l'architecture, la penser, c'est autoriser la pleine ouverture de la boîte du sens, c'est retrouver de la sorte l'attente attentive qui est au cœur de l'œuvre d'architecture, s'attendre à tout, n'attendre rien, laisser l'étendue ouverte à la venue de l'impensé, de la vie donc⁷⁵⁵ ». L'indéfinition première et originelle voire essentielle de l'architecture nous permet d'appréhender la naissance utopique des possibles, la possibilité qu'un bâtiment s'élève et s'affirme à partir d'un espace qui permet et engendre cela.

La cité idéale focalise depuis les prémices de l'utopie tous ses regards et toutes ses préoccupations car elle cristallise en elle l'ensemble des champs qu'elle déploie. Entre projets initiaux, tentatives de mondes meilleurs et architectures qui regroupent les sociétés, la cité idéale devient l'enjeu majeur de l'utopie qui en dessine les contours, les lois au profit d'une éthique qui s'éloigne d'un réel décevant et remis en cause. Lieu d'épanouissement sociétal et architectural, la ville implique les utopistes dès ses premières heures. Entre tentatives et échecs, ces nombreuses occurrences témoignent d'une nécessité utopique de réagencer et refaçonner le monde d'une manière jugée meilleure, plus juste et plus équitable. Malgré ces écueils et ses dérives, la cité nous apprend comment entrapercevoir l'utopie dans ce qu'elle doit être et ce qu'elle peut être efficacement et foncièrement. De More à Fourier en passant par Rabelais et Le Corbusier, l'Histoire tend à nous montrer que l'utopie se dirige vers la quête de la cité idéale car elle est principalement une manière d'habiter autrement le monde du réel qui s'enlise. En se fondant sur les préoccupations sociétales, architecturales et urbanistiques, l'utopie conjugée à la cité nous rappelle, comme le stipule p, que « l'homme domine en tant qu'homme seulement parce qu'il habite⁷⁵⁶ ». Dans cette prédominance de l'homme qui habite en gestes et en pensées, l'utopie

⁷⁵⁵ Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès, *L'indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁶ Silvano Petrosino, *Babel: architecture, philosophie et langage d'un délire*, Paris, Le Félin, 2010, p. 67.

instaure une nouvelle manière d'habiter et dispose ainsi les règles ouvertes et créatives d'un dialogue étendu et transmissible.

Dans ce regroupement et cet assemblage des hommes dans la ville se trame le besoin de vivre ensemble qui fonde la cité tout autant qu'elle les accueille et les guide. La ville répète dans son intention utopique le geste primitif du regroupement des hommes dans un besoin et un désir de vivre ensemble : « Une ville serait donc avant tout une communauté dont les membres se témoignent assez de confiance pour dormir les uns à côté des autres, et se promettent de protéger ensemble le sommeil de chacun⁷⁵⁷ ». Dans cette quête de quiétude et de respect, dans cette éthique de l'urbain, l'homme habite la ville et la fait évoluer en se donnant comme intention la construction d'édifices qui transforment la ville et donc impulse de nouvelles manières d'y vivre au quotidien. A travers les rues et les places qui articulent la ville dans ses circulations, se trame la poésie de la rencontre qui accorde les Hommes entre eux. Dessinée entre *khôra* et *kairos*, la ville espace des espaces de rencontre, d'échanges et d'ouvertures de langage. Articulant les pleins et les vides, les horizontales et les verticales, la ville se donne en rythme et impulse ainsi une multitude de possibilités et d'ouvertures utopiques qui incitent à la création artistique. Ainsi, si comme le veut Maldiney « toute rencontre veut une agora⁷⁵⁸ », la ville agence ces espaces pour disposer en son sein les conditions idéales de son habitation. Pour accentuer et rendre palpable ces rencontres et ces échanges, les Hommes érigent des constructions communes autour desquelles ils se regroupent dans une dynamique commune de création. Traductions d'une volonté utopique commune et revendiquée, ces constructions en stature rythment la ville tout autant qu'elles en dessinent l'essence sociétale du regroupement et de la communauté. Ce sont ces exemples d'édifications verticales, de tours et de colonnes que nous tenterons alors d'exploiter et de questionner pour en saisir l'essence et les enjeux utopiques.

⁷⁵⁷ Mona Chollet, *Chez soi: une odyssée de l'espace domestique*, Paris, la Découverte, 2016, p. 69.

⁷⁵⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 227.

2 - STATURES : QUAND L'UTOPIE SE DRESSE ET S'AFFIRME

*« les langages feront qu'une jetée s'allonge,
qu'une montagne s'élève,
qu'une statue se dresse. »*
Paul Valéry⁷⁵⁹

La ville, nous l'avons vu à travers quelques occurrences architecturales et utopiques, est à la fois le fond et la forme d'un accueil qui se veut espace d'échanges et de créations. De fait, la cité, notamment par le biais de la place, est un espace d'ouvertures, d'ouvertures en attente de révélations. Dans cette mise en place de conditions favorables, d'appels à l'ouverture, se trame la possibilité que, sur la place centrale et névralgique, se dresse un monument, une architecture, qui vient revendiquer et concrétiser cette ouverture aux possibles. Sur les places, de tous temps, l'Homme érige des architectures, des lieux qui s'élèvent, comme une affirmation du construire et du bâtir dont la ville est l'essence. Dans cette ville où les humains vivent, échangent, habitent et construisent ensemble, l'élévation d'un élément central advient comme le témoignage symbolique et concret d'une puissance en acte. Une puissance qui se dit, se révèle et se montre dans une stature qui s'érige vers le ciel tout en prenant ses bases dans la terre. Il s'agit en quelque sorte dans cette élévation centrale de porter à son paroxysme l'acte d'élévation de la ville comme espace utopique de vie commune et architecturée. Apparaissent ainsi au sein des villes ces témoignages sous forme de colonnes, d'arbres, de tours ou encore de pyramides. C'est dans ces figures à la fois nombreuses, complexes et révélatrices, que nous tenterons d'appréhender l'utopie architecturale et artistique qui se dresse dans une affirmation du possible. Ajoutons aussi que dans cette élévation à travers la ville se trame aussi pour l'Homme, tant un besoin initial nécessaire, que le bonheur de construire, d'ériger vers le ciel une affirmation de son être propre. L'Homme revendique dans ces divers éléments levés vers le ciel sa condition d'existence et de fait sa capacité nécessaire et supérieure à créer quelque chose là où il n'y avait rien. Cet acte de construction consubstantiel à l'Homme affirme son besoin utopique de projeter une pensée en actes et en formes :

⁷⁵⁹ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 31.

Celui que n'a jamais saisi, fût-ce en rêve ! le dessein d'une entreprise qu'il est le maître d'abandonner, l'aventure d'une construction finie quand les autres voient qu'elle commence, et qui n'a pas connu l'enthousiasme brûlant une minute de lui-même, le poison de la conception, le scrupule, la froideur des objections intérieures et cette lutte des pensées alternatives où la plus forte et la plus universelle devrait triompher même de l'habitude, même de la nouveauté, celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis, ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas, celui que n'ont pas hanté le vertige de l'éloignement d'un but, l'inquiétude des moyens, la prévision des lenteurs et des désespoirs, le calcul des phases progressives, le résonnement projeté sur l'avenir, y désignant même ce qu'il ne faudra pas résonner *alors*, celui-là ne connaît pas davantage, quel que soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de *construire*. Et les dieux ont reçu de l'esprit humain le don de *créer*, parce que cet esprit, étant périodique et abstrait, peut agrandir ce qu'il conçoit jusqu'à ce qu'il ne le conçoive plus.

Construire existe entre un projet ou une vision déterminée, et les matériaux que l'on a choisis. On substitue un ordre à un autre qui est initial, quels que soient les objets qu'on ordonne. Ce sont des pierres, des couleurs, des mots, des concepts, des hommes, etc., leur nature particulière ne change pas les conditions générales de cette sorte de musique où elle ne joue encore que le rôle du timbre, si l'on poursuit la métaphore. L'étonnant est de ressentir parfois l'impression de justesse et de consistance dans les constructions humaines, faites de l'agglomération d'objets apparemment irréductibles, comme si celui qui les a disposées leur eût connu de secrètes affinités. Mais l'étonnement dépasse tout, lorsqu'on s'aperçoit que l'auteur, dans l'immense majorité des cas, est incapable de se rendre lui-même le compte ces chemins suivis et qu'il est détenteur d'un pouvoir dont il ignore les ressorts. Il ne peut jamais prétendre d'avance à un succès. Par quels calculs les parties d'un édifice, les éléments d'un drame, les composantes d'une victoire, arrivent-ils à se pouvoir comparer entre eux ? Par quelle série d'analyses obscures la production d'une œuvre est-elle amenée ?

En pareil cas, il est d'usage de se référer à l'instinct pour éclaircir, mais ce qu'est l'instinct n'est pas trop éclairci lui-même, et, d'ailleurs, il faudrait ici avoir recouru à des instincts rigoureusement exceptionnels et personnels, c'est-à-dire à la notion contradictoire d'une « habitude héréditaire » qui ne serait pas habituelle plus qu'elle n'est héréditaire.

Construire, dès que cet effort aboutit à quelque compréhensible résultat, doit faire songer à une commune mesure des termes mis en œuvre, un élément ou un principe que suppose déjà le fait simple de prendre conscience et qui peut n'avoir d'autre existence qu'une abstraite ou imaginaire⁷⁶⁰

Ce passage de Valéry souligne excellemment tant les notions de besoin, de nécessité, de bonheur et de jouissances que nous pouvons associer à l'acte de construire, ne serait-ce que dans la phase première d'imagination et de projection. Cet instant presque primaire d'éveil et de mise en œuvre relève d'un appel utopique qui incite à se mettre en marche. Dans ce processus créatif, l'Homme se lève et projette une architecture pour affirmer et clamer sa stature, son affrontement vertical à l'espace et

⁷⁶⁰ *Ibidem*, pp. 46-49.

au temps du réel. Dans l'élévation d'un monument en tant qu'élément symbolique et allégorique, le constructeur souligne la lutte archaïque d'une exclamation formelle et architecturale car esthétique. Il s'agit par là de saisir l'empreinte essentielle de l'acte de construire qui perd de sa définition au fil des temps et des errances. C'est une sorte d'éternel retour pour nous rappeler que « l'humble menhir est, par essence, le premier conducteur de l'un des principes en lutte dans tout monument d'architecture⁷⁶¹ ». Dans l'édification d'une pierre se situe l'enjeu de l'architecture archaïque qui se dresse et se déploie dans une mise en tension de l'espace. Il s'agit tout autant d'agir que de montrer et dire son acte dans cette figure de l'élévation. De fait, l'architecture est un langage où le signe, le geste architectural fait sens et déploie la possibilité d'une lecture et d'une transmission. En réalisant cette tension en rupture avec l'espace et le temps, l'architecture qui se dresse affirme le projet utopique de l'Homme tout en assurant son développement, sa propagation. C'est en effet aussi dans cette figure de la passation, de la transmission que se trame une des caractéristiques essentielles de l'architecture comme nous le rappelle Guinzbourg, « le mécanisme de la création architecturale est déjà en lui-même monumental : des centaines de mains laissent leurs traces sur un monument. Et souvent même, un seul projet d'architecture traverse, entre l'époque de sa conception et celle de sa réalisation, plusieurs vies humaines : un architecte en remplace un autre, puis un troisième, et ainsi de suite...⁷⁶² ». Il s'agit avec le projet architectural de déployer dans l'espace un enchaînement de lieux qui s'interpellent et s'affirment en actes et en rythmes.

Dans cette affirmation dont l'élévation est le geste se revendique l'architecture dans ce qu'elle possède d'essentiel et d'archaïque à savoir l'émergence d'une forme à partir d'un sol duquel elle intervient. Qu'il s'agisse d'un bâtiment, d'un temple, d'une colonne ou encore et surtout d'une tour, la naissance de l'élément architectural nécessite un sol qui se donne dans une ouverture comme condition première et poétique. Dans cette béance prolifique du sol se trame la naissance du bâti en tant que puissance qui s'élève dans l'espace, à travers l'espace. L'architecte dans cet acte en puissance qui tend à projeter puis à établir l'élévation, déploie son art entre *arkhé* et *teckhnè*, faisant ainsi qu'un bâtiment se dresse et tienne, se tienne. Dans son

⁷⁶¹ Moisej Âkovlevič Ginzburg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 46.

⁷⁶² *Ibidem*, p. 115-116.

empreinte au sol initial l'architecture apparaît et perdure ; l'architecte, « par son geste qui consiste à élever, à faire sortir hors de la terre le bâtiment, le monument, la maison ..., il poursuit en rupture la traversée qui fait que la terre est ouverte et ce depuis le début (Gaia qui se divise et engendre), ce moment qui donne naissance et qui porte⁷⁶³ ». Dans l'élévation du bâtiment se focalise la double interpellation de la terre certes mais aussi du ciel. Le ciel est ainsi convoqué dans un appel du sol qui s'ouvre et se dévoile. Dans cette mise en tension affirmée du ciel et de la terre, se dresse un élément architectural qui, sous la main humaine, vient justement rejouer, redire et accentuer l'Homme qui se tient debout. Dans cette stature nécessaire, il s'affirme et l'architecture symbolise cette édification en actes et en formes. Il construit en verticalité pour affirmer sa stature dans le temps et l'espace, « les corps humains se dressent sur le sol comme un défi à la Terre, à la boue qui les engendre et qu'ils sont heureux de renvoyer au néant. [...] La négation accomplie de la Nature par l'homme – s'élevant au-dessus d'un néant qui est son œuvre – renvoie sans détour au vertige, à la chute dans le vide du ciel⁷⁶⁴ ». Dans cette élévation verticale, l'Homme rejoue dans l'architecture l'aspect primitif d'une articulation entre une terre génitrice et un ciel accueillant.

Dans ce dialogue en tension apparaît l'architecture qui se dit alors en formes et en rythmes qui viennent scander l'espace. C'est au sein de cette harmonie du haut et du bas, du sol et des cieux, que s'exclame l'architecture dans ce qu'elle possède à la fois d'universel et sublime. Elle se dit ainsi dans un don esthétique qui apparaît d'une collision, d'une rencontre, comme le propose Guinzbourg « dans tout monument architectural, deux courants rythmiques opposés se heurtent : un courant horizontal et un courant vertical qui engendrent, par leur existence simultanée, la collision dramatique de l'action architecturale⁷⁶⁵ ». Nous verrons ainsi par la suite quelques occurrences architecturales et artistiques où l'utopie nous engage à percevoir l'acte d'élévation justement au plus près cet instant nodal où se rencontrent ciel et terre. Cet instant crucial qui est aussi celui d'un surgissement qui intervient dans une béance ouverte et qui engendre automatiquement dans la surprise un étonnement. L'utopie nous incite à saisir cet insaisissable étonnement face à l'édification que propose l'architecture. Il s'agit alors d'appréhender au plus près cette puissance sans pareille

⁷⁶³ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, op. cit., p. 56.

⁷⁶⁴ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 93.

⁷⁶⁵ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 107.

de l'étonnement. Cet étonnement que nous comprenons mieux à travers la réflexion de Maldiney pour qui, « l'étonnement devant le monde, [c]'est la révélation même d'un "il y a". C'est cet étonnement que l'architecte doit susciter. Ce n'est pas un étonnement devant une réussite qui offre satisfaction à la curiosité. Il ne faut pas détourner l'étonnement vers des tours de prestidigitacion, mais ménager d'abord un espace de réceptivité est la chose la plus importante⁷⁶⁶ ». En effet, cet étonnement primordial n'est pas à saisir du côté d'un instant magique mais bel et bien comme le propose Maldiney dans un espace conçu et aménagé en ce sens. Dans cet instant crucial et fondamental pour comprendre ce qu'est effectivement et essentiellement l'architecture, l'utopie nous permet à présent d'en saisir les enjeux. Ces enjeux face à l'étonnement relèvent tant d'un saisissement de l'Homme qui s'effectue dans la surprise que dans une rupture, cette rupture initiale dont nous parlions au début de ce travail. A l'image de l'utopie, un bâtiment qui s'élève entre terre et ciel nécessite une rupture initiale qui me surprend et me déplace vers un ailleurs encore inconnu et insoupçonné. Cet instant transitionnel et nécessaire relève certes de l'utopie en tant que création mais se confronte aussi au sublime justement dans cet étonnement qui me surprend au sens d'une expérience esthétique : « le saisissement saisit tout en dessaisissant, il me prend à lui, me déprend de moi et me surprend. La sur-prise est prise maximale : je suis étonné au sens propre (*astonished*), frappé par la foudre (*thunderstruck*) comme dira Burke, entamé⁷⁶⁷ ». Dans la surprise de l'architecture qui se dresse, dans son saisissement se trame un déplacement du corps qui est emporté par l'architecture, par son temps propre et aussi par son espace autogénéré. C'est dans ce déplacement que devient possible un écart par rapport au réel auquel l'architecture nous ramène nécessairement. Cet instant de la surprise devient alors évènement qui transporte et instille un langage qui fait sens. Il s'agit d'un projet en création qui projette, développe, déplie et accueille :

Pour que le sublime naisse, deux conditions sont requises. Il faut que le sensible s'autonomise et se réarrange, de sorte que l'évènement surgisse dans un monde nouveau, libéré des contraintes utilitaires et jouxtant l'éternité. Il faut, parallèlement, que le sujet se dessaisisse de son moi et de ses attaches imaginaires, qu'il prenne conscience, dans ce retrait, d'un désir intense de présence et éprouve cette présence à la fois comme une évidence et comme

⁷⁶⁶ Henri Maldiney cité par Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès in, *Indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 101.

⁷⁶⁷ Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 27.

quelque chose d'impossible à atteindre. Entre sentiment et formulation, événement et construction poétique, le sublime peut alors surgir dans l'union éphémère d'un état du monde et d'un signifiant⁷⁶⁸

Au sein de cette conciliation sublime entre état du monde et signifiant, l'utopie prend toute sa place dans un geste d'articulation qui convoque un ailleurs et déplace en rythmes et souffles. En effet dans ce geste architectural est induit un corps qui projette, élabore et érige l'architecture pour rejouer en quelque sorte sa propre stature au monde. L'Homme, lui-même conditionné entre un sol qui le supporte et un ciel qui l'accueille, devient une figure de la conciliation et de l'harmonie qui fait la possibilité de se tenir. Un tenir à saisir non pas dans l'immobilité mais justement au contraire dans un appel au mouvement, au rythme, à l'action : « l'homme debout sur la terre dans l'exclamation de sa verticalité est exposé à l'espace enveloppant : dressé sur le sol et investi sous le ciel. Mais appelé par l'horizon même à unir terre et ciel, et déjà *ici* penché vers un *là*, il est en même temps le point d'interrogation de tout. Tout en lui et hors de lui est motif à se mouvoir⁷⁶⁹ ». Quand Maldiney présente l'homme debout dans l'image symbolique voire métaphorique d'un point d'interrogation, nous y lisons un aspect utopique. L'utopie est alors à comprendre comme le questionnement qui inquiète, qui agite et remet systématiquement en question. C'est ici ce que nous tenterons d'effectuer, c'est-à-dire un questionnement esthétique sur l'édification comme instant et espace utopiques. Il s'agira de voir dans quelques cas emblématiques comment et en quoi l'utopie nous amène à mieux saisir et mieux entendre la puissance architecturale de l'édification. A travers l'érection d'un menhir⁷⁷⁰ primitif comme symbole archaïque de l'architecture, nous tenterons aussi de voir comment l'art dans ses diverses formes contemporaines s'empare de cette réflexion pour proposer des travaux plastiques qui s'engagent sur cette voie. Nous prendrons alors comme premier support de recherche la colonne qui s'affirme et se dresse entre solidité et fragilité avant de questionner d'autres notions telles que l'arbre, la tour puis la pyramide.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁷⁶⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 255.

⁷⁷⁰ Voici à ce propos la présentation de Guinzbourg : « l'humble menhir est, par essence, le premier conducteur de l'un des principes en lutte dans tout monument d'architecture » in Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 46.

2-1 La colonne, entre solidité et fragilité : un entre-deux équilibré

*« l'art est la valeur qui ouvre décisivement
toute latitude d'ascension »
Martin Heidegger⁷⁷¹*

Si nous prenons comme première approche de l'élévation utopique la figure de la colonne c'est qu'elle est certes un motif récurrent de l'architecture mais surtout et principalement car elle en est une sorte de métonymie. Elle est en effet un symptôme révélateur de ce qu'est l'architecture dans ce qui la fonde et persiste. Dressée entre le sol et le ciel, elle fixe l'espace comme une sorte d'éclair, de coupure qui marque l'espace de son empreinte. L'Homme érige une colonne pour souligner, nous l'avons remarqué, sa propre stature, le fait qu'il se tienne lui-même debout, affrontant l'espace dont il participe nécessairement. Rejouant avec l'archaïsme architectural de l'édification, celui du menhir ou de la première pierre, la colonne s'élève par la main de l'Homme qui assure sa stature et sa structure. L'utopie que nous relevons réside alors justement dans cet espace presque imperceptible où ciel et terre se relie dans un lieu qui articule et sépare concomitamment. En équilibre parfois précaire, la colonne se tient dans l'espace pour y affirmer sa condition d'apparition qui fait événement en rythme. En tant qu'œuvre bâtie, elle se montre et se dit de manière significative et affirmée. Elle relève d'un surgissement qui nous prend dans la surprise, qui nous dessaisit et nous déplace, « dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence⁷⁷² ». Basée sur un sol solide et stable, la colonne en tant qu'édification architecturale interpelle le ciel vers lequel elle tend. Cette affirmation se montre et se dit tant sur le plan esthétique que sur le plan physique et formel où la colonne se présente sous forme d'un fût central flanqué d'une base et d'un chapiteau. La base stipule l'empreinte solide et ancrée du sol tandis que le chapiteau symbolise le ciel vers lequel se dresse l'ensemble du fût qui, tel un flux rythmique, vient articuler et mettre en résonance les deux valeurs qui se répondent. La colonne tant dans sa forme que dans sa symbolique représente et accueille les tensions multiples entre plein et vide, haut et bas, horizontal et vertical. C'est en cela qu'elle nous paraît

⁷⁷¹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 292.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 44.

utopique, dans cet accueil et cette conciliation d'espaces et de notions paradoxales. L'architecte qui érige la colonne répète l'harmonisation des opposés qui fait que son corps tient debout dans l'espace, à travers l'espace. Avec l'édification d'un élément dans l'espace, l'Homme réitère et réincarne sa stature dans un jeu poétique dont il est à la fois le centre et le geste. Il établit son acte à partir de ce qu'il est, un être debout en tension et en équilibre, entre terre et ciel qui s'interpellent. Il s'agit d'une affirmation sous forme de surgissement qui rompt avec l'infinie horizontalité, « la verticalité est établie : le premier principe efficient de l'architecture, la première opposition du "je" créateur à la ligne horizontale infinie de l'univers, est apparue. Une grande lutte s'est engagée, dans laquelle toujours se montre la face créatrice de l'art⁷⁷³ ». Quand Guinzbourg parle de cette lutte, nous y voyons la figure d'une répétition qui fait que la colonne se dresse et s'exprime à l'infini. Il s'agit alors de répéter le motif pour en accentuer le rythme et le flux comme pour en souligner la puissance et la hauteur.

C'est ce geste que nous percevons dans le travail de Constantin Brancusi qui tout au long de sa carrière, sans pause, élève et répète son geste créateur sous forme d'une quête utopique. Quête utopique de la forme mais aussi et surtout du geste initial dont son corps est à la fois le sujet et le médium. La figure de la colonne dans son travail prend les aspects polysémiques de cette recherche accrue tant de la verticalité que de l'infini qui se répètent et se répercutent. Quand Brancusi sculpte et érige ses colonnes, il fait l'expérience archaïque de l'élévation en réponse à la sature de son corps qui se tient et persiste. Ce geste poétique et plastique, nous le trouvons plus haut dans *L'Homme qui marche*⁷⁷⁴ de Giacometti. Il y affirme la solidité d'un corps qui est debout, en marche, mais aussi la fragilité d'un sujet qui s'harmonise entre ciel et terre, entre vides et pleins, à la fois lié et délié. C'est ce corps que nous retrouvons formellement différent mais esthétiquement identique dans *La colonne sans fin*⁷⁷⁵. Réalisée en 1937 et installée dans un parc en Roumanie en 1938, cette structure de bronze réalisée par Brancusi au sein d'une composition thématique vient honorer les jeunes soldats roumains tombés lors de la Première Guerre Mondiale.

⁷⁷³ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 46.

⁷⁷⁴ Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche II*, 1960, sculpture en fonte, 189 x 26 x 110 cm, Fondation Giacometti, Paris.

⁷⁷⁵ Constantin Brancusi, *La colonne sans fin* (ou *Colonne de l'infini*), 1937, sculpture, fonte, 2933 cm de hauteur, parc de Târgu Jiu, Roumanie

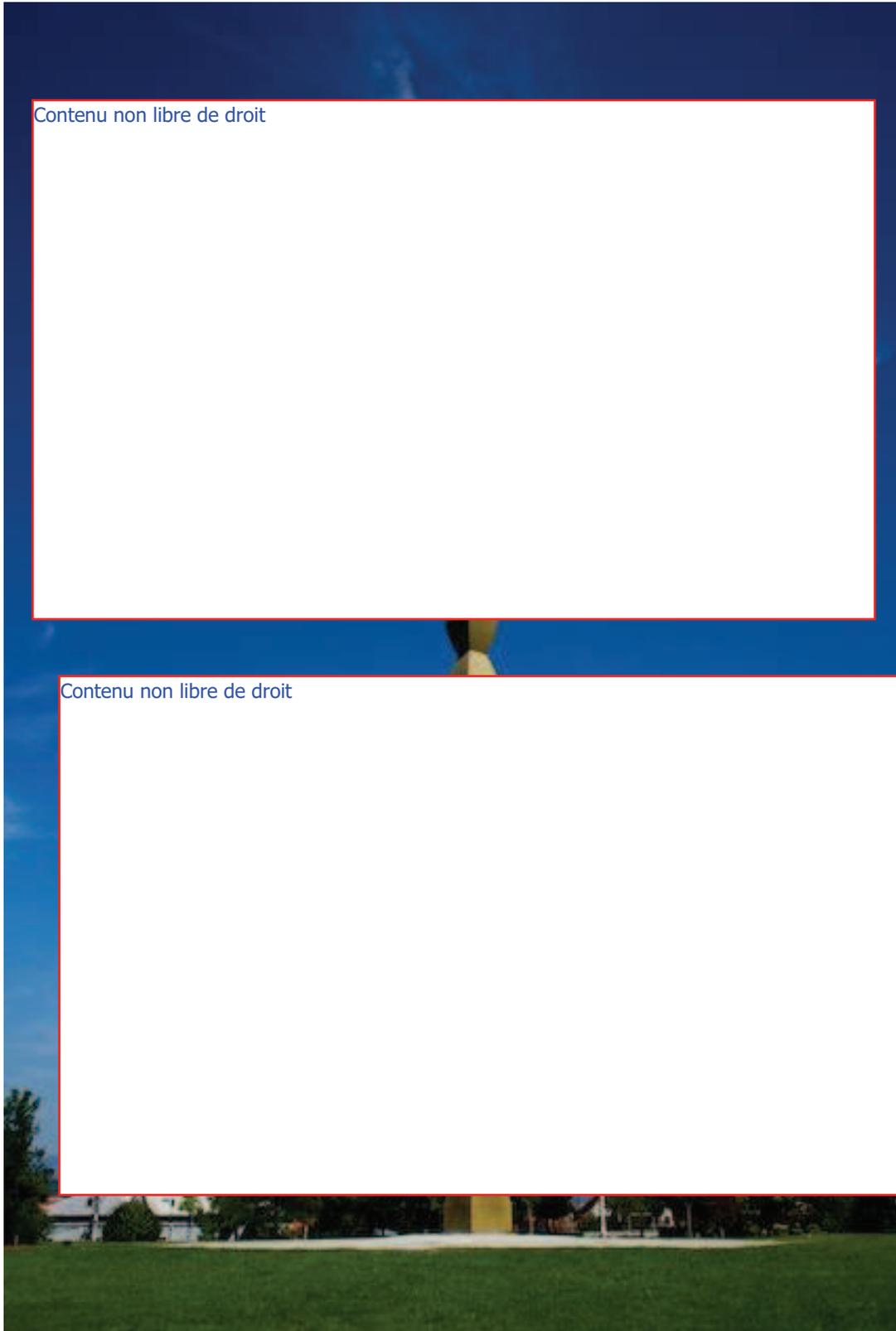


Figure 58 - Constantin Brancusi, La colonne sans fin, 1937.

Si cette colonne est la plus haute réalisée par l'artiste, il faut rappeler qu'elle est héritière de très nombreuses autres colonnes plus basses réalisées auparavant par l'artiste. Brancusi, comme à son habitude, conceptualise quelques motifs récurrents (le baiser, l'oiseau, la colonne) et s'installe dans une recherche répétée et évolutive de la forme. Quand il se lance dans l'approche de la colonne, cette dernière devient une figure répétitive tant sur le plan formel que dans une pratique artistique de la réitération, de la recherche. Brancusi réalise ainsi de très nombreuses colonnes et cette pratique s'effectue tout autant dans la forme de cette dernière qui s'érige selon le motif de la répétition. En effet, l'artiste réalise *La colonne sans fin* avec dix-sept modules identiques empilés les uns sur les autres. Ces dix-sept blocs rhomboïdaux, sortes de socles solides, se répètent en hauteur et offrent une colonne qui s'inscrit dans un jeu de tensions entre régularité et irrégularité. Seuls le module le plus bas et celui le plus en hauteur sont composés d'une demi-forme, un triangle bossu. Brancusi fait certainement ici un regard vers la structure classique de la colonne avec un fût uniforme et à chaque bout, une base et un chapiteau qui encadrent la figure. Avec ce rythme arythmique, il interprète et souligne l'infini (les dix-sept rhomboïdes) au sein d'une conciliation conjuguée entre ciel et terre (les deux triangles opposés). Il ne s'agit pas d'encadrer de bout en bout la colonne par des motifs différents mais bien au contraire d'en exprimer l'aspect infini en évoquant justement une impression plastique de non-fini.

Influencé au début du XXe siècle par un intérêt en vogue pour la Théosophie, Brancusi réalise une œuvre qui intervient à l'image d'un *axis mundi*, d'un lien privilégié et naturel entre le ciel et la terre, entre Dieu et la nature. Nous accédons ici à l'aspect utopique de la colonne de Brancusi qui intervient dans une correspondance, une connexion, donc non précise et non localisable, entre les espaces du ciel et de la terre. La colonne s'érige dans un entre-deux dont elle acquiert sa stature et sa réalisation. En réinterprétant la colonne antique dans ce qu'elle possède de classique et universel, l'artiste accentue le propos vers un questionnement sur l'infini dans l'architecture. L'utopie est omniprésente dans cette œuvre qui donne à voir une élévation qui se tient au seuil des tensions qu'elle harmonise et accueille dans une multitude d'échanges et d'interpénétrations. La colonne en tant que forme finie interpelle dans son élévation vers le ciel mais aussi dans la répétition de ses éléments l'infini qui se dresse. Il s'agit

pour l'artiste de représenter l'indicible de manière utopique, c'est-à-dire d'offrir un accès à l'indéfinissable et l'incommensurable. La colonne est une invitation à se pencher et à se déplacer vers un ailleurs à la fois inquiétant et inconnu. Pour cette invitation, Brancusi empreinte à l'architecture son procédé de surgissement intempestif qui fait qu'une chose se dresse là où il n'y avait encore rien. D'un espace presque en latence, il réveille les formes et met en rythme un nouvel espace qui est à la fois celui de l'accueil et du départ. Avec cette colonne colossale qui se dresse et s'affirme se trame la surprise d'une forme qui m'apparaît et me dessaisit en jouant ma propre stature corporelle. Ce jeu d'espaces et de formes utopiques prend l'architecture dans ce qu'elle possède de plus originel pour déplacer la figure dans un lieu impalpable qui m'échappe tout autant qu'il m'appelle. L'artiste puise dans l'architecture qui s'élève son rythme et son influence pour disposer une œuvre qui instille son propre rythme au sein de tensions qui se questionnent et se répondent en écho.

2-1-1 La stature de la colonne : jeux de rythmes entre horizontalité et verticalité

L'artiste prend possession des valeurs architecturales et spatiales de la colonne pour donner dans son œuvre une poésie démonstrative et affirmative du rythme. Il pointe dans son œuvre la mise en tension de rythmes qui se répercutent dans l'espace en le refaçonant et en jouant les puissances mises en place par l'architecture qui élève. Ce geste pictural est particulièrement sensible et visible dans le *Saint Sébastien d'Aigueperse*⁷⁷⁶ réalisé en 1480 par Mantegna. Dans cette œuvre représentative du travail de Mantegna et révélatrice des procédés picturaux avancés par Alberti, l'artiste offre une vision poétique du martyr de Saint Sébastien où le traitement de l'espace nous interroge et nous questionne. En effet, l'artiste représente au premier plan et au centre vertical du tableau Saint Sébastien, quasiment nu, ligoté à une colonne qui traverse l'ensemble du tableau de bas en haut. Si cette colonne faisait jadis partie d'un ensemble architectural complet, nous n'en devinons dans le tableau qu'une ruine dont

⁷⁷⁶ Andrea Mantegna, *Saint Sébastien d'Aigueperse*, 1480, huile sur toile, 255 x 140 cm, Musée du Louvre, Paris.



Contenu non libre de droit



Figure 59 - Andrea Mantegna, Saint Sébastien d'Aigueperse, 1480.

ne persiste que le départ d'une arche détruite. Vu en légère contre-plongée, le personnage biblique apparaît désesparé, son corps à la musculature impeccable et idéale est percé de flèches qui le transpercent de tous les côtés. En bas à gauche, presque dans un hors-cadre, nous devinons les deux portraits des archers coupables de ses souffrances. En arrière-plan de cette scène de martyr, Mantegna peint une cité antique en ruine construite en plusieurs étages. La perspective est extrêmement travaillée et précise bien qu'elle apparaisse au fond du tableau. L'artiste dévoile dans cette œuvre tout autant l'épisode tragique de la fin de vie du Saint que la mélancolie d'une cité lointaine qui tend à disparaître. A travers une narrativité accentuée par le visage suppliant le ciel du personnage, Mantegna montre aussi l'espace comme lieu symbolique et rempli de significations. En effet, en utilisant comme motif central d'appui la colonne, l'artiste met en miroir le corps et l'architecture dans un binôme dont la stature entre terre et ciel est omniprésente. La perspective permet à Mantegna d'asseoir son propos dans un jeu d'espaces très construit où, tant la colonne que le Saint Sébastien, traversent le tableau d'un sol pesant et chargé vers des cieux bleutés et nuageux. Dans cette tension, il met en dialogue divin et profane dans une symbolique classique du terrestre et céleste. Il utilise pour cela un double langage pour accentuer son propos : l'aspect corporel en souffrance et l'aspect architectural qui inquiète la ruine. Ces deux mises en tension s'harmonisent pour former un tout central et solide, une composition qui s'affirme dans une verticalité qui traverse l'espace. Dans ce maillage du corps debout et de l'élévation architecturale, Mantegna nous incite à saisir cette œuvre dans une mise en avant visuelle et esthétique du rythme. Du rythme que nous saisissons de façon plurielle car les harmonies sont nombreuses et se correspondent. Existe ainsi la tension entre l'homme et sa colonne qui se répondent dans une figure de l'élévation originelle et essentielle. Dans son analyse du rythme grec antique, Pierre Sauvanet nous rappelle que le rythme formel reste toujours associé « à la corporéité⁷⁷⁷ », c'est cela que nous offre le tableau dans un mise en exergue de ce qu'est la perception du rythme. En second lieu, cette solide construction centrale qui conjugue corporéité et architecture du bâti est perturbée par les jeux obliques des flèches qui viennent transpercer le corps appuyé sur la colonne. Ces flèches heurtent et abîment le corps tout autant qu'elles perturbent l'espace et l'architecture. Il en va de même en ce qui concerne la composition graphique du

⁷⁷⁷ Pierre Sauvanet, *Le rythme grec: d'Héraclite à Aristote*, op. cit., p. 7.

tableau où de légères et fines flèches horizontales viennent perturber le solide pilier vertical qui accueille le couple corps-colonne. Paradoxalement à la violence supposée par la scène, le tableau dans son ensemble graphique et formel propose un certain équilibre qui semble résider justement dans l'harmonisation de ces oppositions. L'artiste, et cela lui est permis uniquement par l'œuvre d'art, offre une vision plastique et esthétique d'une harmonie au sens antique que lui donne Sauvanet c'est-à-dire, une notion qui « désigne ainsi l'adaptation juste d'éléments affrontés, adaptation d'autant plus juste que les éléments sont plus affrontés⁷⁷⁸ ». La colonne de ce tableau vient inquiéter l'espace dans un jeu où elle rejoue la stature verticale de l'homme debout tout en répondant à l'horizontalité des flèches qui la menacent. Utilisant ce double langage symbolique et plastique, Mantegna propose une œuvre sensible et poétique où l'espace n'est pas à percevoir comme un simple décor ou ensemble d'ornements mais bel et bien comme un signifiant. L'artiste installe ainsi son œuvre dans une spatialité riche de sens mais questionne aussi la temporalité dans un jeu entre passé, présent et futur. Il plonge son œuvre dans une atmosphère antique dont l'espace en ruine questionne le présent mais aussi l'éternité donnée à cette scène religieuse. La colonne, et de fait le personnage, traversent l'espace et le temps à l'instar des flèches qui viennent déranger et inquiéter leur solide verticalité. Mantegna joue ici avec le rythme en tant qu'harmonie mais aussi mise en tension d'énergies qui s'affrontent et se répondent. La colonne comme figure allégorique de l'élévation à la fois humaine et architecturale interroge dans sa stature cette mise en tension des caractères divergents. En effet, une colonne dressée au milieu d'un espace vacant semble imposer son rythme initialement vertical mais, ensuite et nécessairement, elle en appelle une autre dans un jeu de la répétition et donc de l'horizontalité. C'est ce qu'affirme aussi Guinzbourg pour qui, « de pair avec l'existence du rythme vertical principal, on peut aussi observer un autre rythme, diamétralement opposé, le rythme des articulations horizontales. Tout en maintenant et en fixant l'essence harmonique du rythme principal, il crée de nouvelles répétitions et de nouvelles alternances, empreintes d'un charme tout particulier⁷⁷⁹ ». En quête utopique d'ailleurs, l'espace en appelle un autre en permanence dans un enchaînement de surgissements qui fondent le rythme en architecture.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁷⁹ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, *op. cit.*, p. 73.

En effet, si le corps du personnage saint chez Mantegna nécessite la colonne comme appui dans un parallèle réciproque, cette colonne en tant que forme architecturale en rythme semble aussi interpeller d'autres colonnes comme autant de possibilités. Dans cette possibilité de la répétition apparaît alors la figure de la colonnade non pas comme une simple redite de l'identique mais comme une invitation architecturale et formelle vers un autre qui répond tout autant qu'il questionne. Il ne s'agit pas ici de comprendre la colonnade comme un ensemble qui fait fréquence régulière mais comme un enchaînement actif de battements poétiques. Au regard de cette conception rythmique que nous interrogeons à travers l'œil de l'utopie, *Les deux plateaux*⁷⁸⁰ réalisés par Daniel Buren dans les années quatre-vingt apparaît comme une œuvre à la fois emblématique et révélatrice du propos artistique et contemporain. Suite au concours artistique proposé par Jack Lang alors Ministre de la Culture sous François Mitterrand en 1983, Buren imagine et conceptualise une installation *in situ* afin de refaçonner cette ancienne zone de parking qui, selon l'avis du Ministre dégradait visuellement l'espace luxueux et historique. Au sein de la cour d'honneur du Palais Royal, Buren imagine alors une mise en scène de colonnes tronquées, qu'il nomme « cylindres », réalisées en marbre (notamment issu de Carrare) et disposées de manière aléatoire. Buren réalise ainsi cette sorte de mise en place d'espaces où les colonnes s'érigent portant sur elles les célèbres « bandes » noires et blanches, signature caractéristique de l'artiste. Dans cette surface d'environ 3000 m², l'artiste place quelques 260 colonnes dont les hauteurs varient entre 8 à 62 centimètres mais dont le diamètre demeure identique. L'ensemble offre une installation immense où l'architecture de l'espace est organisée par cet assemblage de colonnes qui vient nécessairement et visuellement questionner les colonnades plus anciennes du Palais Royal datant du XVIIe siècle. Buren s'inscrit dans un jeu d'espaces où les colonnes rayées et contemporaines entrent en résonance avec ce haut lieu du patrimoine parisien. Se plaçant entre citation et contraste, Buren offre une vision plastique où la colonne est à la fois le thème, le médium et le support. Dans cette omniprésence de la colonne, au-delà d'un simple motif ornemental ou technique, l'artiste interroge le construire et l'élévation en architecture dans un dialogue esthétique où art contemporain et utopie se répondent.

⁷⁸⁰ Daniel Buren, *Les deux plateaux*, 1983-1986, installation *in situ*, marbre et divers matériaux, cours d'honneur du Palais Royal, Paris.

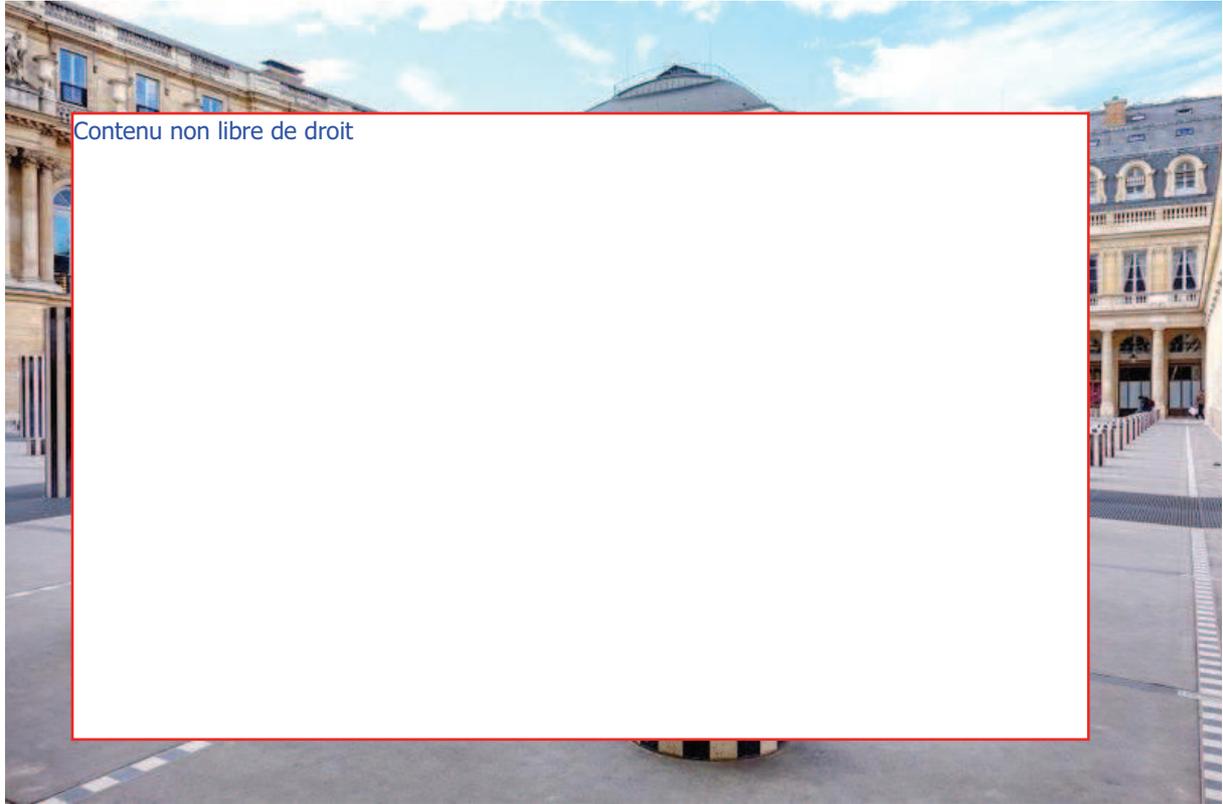


Figure 60 - Daniel Buren, Les deux plateaux, 1983-1986.

Tout d'abord, nous voyons dans la perception de cette œuvre un travail plastique et sensoriel de mises en tension au service d'un rythme artistique dont nous parlions plus au-dessus. En effet, Buren s'affirme dans un jeu de lignes, de forces directrices où s'affrontent et s'équilibrent horizontales et verticales. Si les verticales sont dès le premier regard extrêmement présentes et repérables (colonne, bandes, architecture alentour qui s'élève et encadre l'œuvre), le travail sur l'horizontalité est aussi important. Buren envisage un jeu de double plateaux en réalisant une œuvre sur deux plans : souterrain et de plain-pied. Si le travail sous terre n'est que très peu visible de nos jours, le plateau de plain-pied propose une mise en scène dont les hauteurs variables et inégales des colonnes viennent justement accentuer et rythmer l'apparente planéité du plateau. Le travail esthétique de Buren n'est pas celui d'une seule colonne mais bel et bien d'un ensemble conçu en réponse à un autre ensemble préexistant. Il rejoue l'espace architectural classique et le dynamise non pas dans une redite mais dans une réinterprétation, un déplacement, où s'affirme un rythme nouveau. En cela, l'œuvre relève aussi de l'utopie en tant que questionnement sur l'archaïsme en architecture que l'art est capable de réinvestir afin de le montrer d'une façon inédite, inattendue et inconnue. C'est en effet à un surgissement, que nous convoque l'artiste au profit d'un espace novateur où se déploie l'inconnu dans l'accueil d'un lieu du passé. La temporalité elle aussi se joue en effet dans une rythmique utopique qui se conjugue tout autant au passé qu'au présent dans une possibilité d'avenir. Dans cette répétition plastique d'un style architectural passé, Buren n'annule pas le geste architectural mais le rejoue selon une partition nouvelle qui est celle de l'art, éloignée des conditions techniques et pragmatiques. Avec ce nouvel éveil plastique de l'espace il joue sur la répétition comme phénomène rythmique sensible et visible. Il ne s'agit pas chez lui d'une répétition stérile et codifiée mais d'une réitération aléatoire qui laisse au rythme la puissance de se déployer en acte. Il refaçonne le motif ancien de la colonnade pour y puiser son propre rythme qui percute en battements et en appels. C'est cette sensation que décrit Guinzbourg dans une approche architecturale technique de la colonnade, « il n'y a pas ici qu'une seule répétition, mais plusieurs ; et chaque répétition nous facilite la perception de la suivante et approfondit, avec ça, la sensation de rythme. (...) plus le nombre d'éléments d'un groupe rythmique est élevé, plus le sentiment de rythme qu'ils éveillent chez nous est évident et précis⁷⁸¹ ». Buren, de

⁷⁸¹ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 54.

même, fait agir la perception physique et visuelle dans une mise en scène où l'utopie se dégage tant dans l'acte de faire que dans la forme dont elle se montre. Chaque colonne ainsi déployée en appelle une autre et ainsi de suite selon un jeu d'appels où l'infini devient une notion envisagée par l'utopie de la création dans son surgissement et son apparition. Cette notion est accentuée dans un appel au mouvement, l'œuvre des deux plateaux articulant vides et pleins, horizontales et verticales, ancien et moderne, crée un geste qui rebondit dans une sorte d'éternel retour. Advient ainsi avec cette œuvre une harmonie de moments statiques et mouvants qui font que l'œuvre s'élève et se tient dans l'espace, à travers l'espace où tout coule. Les jeux d'eau en sous-terrain semblent aussi là pour nous le rappeler. L'œuvre s'origine dans cet espace où tout coule et se dresse à travers cela dans une affirmation de son architecture et de ces formes en rythme et en tension :

Le rythme est dans le mouvement. Mais le mouvement est dans la succession de moments statiques isolés. Et les lois de ce mouvement tout comme les lois des instants sporadiques d'immobilité, s'imbriquent étroitement les uns dans les autres, en particulier en architecture où des deux éléments du mouvement – le temps et l'espace - le dernier est le plus évident.

La dynamique des moments statiques isolés d'un monument architectural est la marque de son rythme. Le charme du moment statique du rythme forme l'harmonie du moment⁷⁸²

Dans ce travail autour du temps et de l'espace, Buren questionne la thématique du jeu dont nous avons pu déjà parler. Il réalise une sorte de damier au sol, dont les bandes rappellent l'aspect dualiste avec le blanc et le noir. Utilisant le marbre, matériau précieux et luxueux, comme pour souligner l'aspect sérieux de son jeu, Buren offre une mise en scène au sens théâtral et littéraire. Il joue avec l'espace et le temps dans le sens utopique que lui accorde Marin. Il s'agit pour lui de travailler dans cet espace ambigu de l'entre-deux, du seuil où l'espace et le temps se distendent en mouvement. C'est dans cette articulation qu'il place son installation qui vient inquiéter tout autant le lieu symbolique et géographique de son accueil que par métonymie la ville dans son ensemble. En jouant le rythme des colonnes du Palais Royal, c'est aussi l'architecture qu'il cite et de fait la ville entière qui accueille son geste et qui relève tout autant de la construction qui s'élève. Il interroge dans cet espace urbain, sur cette

⁷⁸² *Ibidem*, p. 122.

place commune offerte à tous, le rythme de la ville comme sujet du rassemblement. Il s'agit pour lui, avec le motif de la colonne, à l'instar de la ville, de savoir saisir l'unité qui fonde l'ensemble : « en matière de rythme comme de cité, l'unité ne doit pas être quelconque, mais constituée d'une pluralité. De même que le rythme est un ensemble de mètres, de même la cité est un ensemble d'êtres, et tous deux peuvent offrir une certaine diversité dans l'unité. [...] l'unité ne doit pas être unitaire, mais unifiante⁷⁸³ ». Avec ces jeux de dimensions, de noirs et blancs, de pleins et vides, d'horizontales et de verticales, d'étages, de damier, ... Buren réalise une œuvre spécifique où, avec une certaine forme d'utopie, il envisage l'espace comme le lieu des possibles qu'il traduit par l'élévation de colonnes. La colonne devient le motif qu'il emprunte au passé pour affirmer son présent tout en convoquant un avenir à-venir. La colonne en tant que sujet, support, symbole et métaphore de l'élévation marque son geste artistique qui traverse le réel voire le dépasse au profit de l'art. De fait, la colonne relève aussi du *logos* dans un acte de transmission de langages qui font sens et perdurent.

2-1-2 Ce qui persiste de la colonne, témoignage solide de la fragilité

Si la colonne intervient ici comme un motif presque archétypal de ce qui se dresse en architecture, en tant qu'acte d'élévation qui relève de l'utopie, nous voulons aussi entrevoir dans cette même figure de la colonne la part d'effondrement qui, loin d'être un échec de l'utopie, nous approche de son langage propre qui est un langage et aussi un témoignage. Il s'agit alors, dans un système au sein duquel tout coule, comme le fleuve d'Héraclite, de saisir la part utopique qui résiste dans un acte de *logos* où l'architecture perdure et témoigne de la possibilité même d'un construire. Pour Heidegger, « les choses se développent, et de nouveau se désagrègent. Elles montrent à cette occasion une sorte d'alternance dans une économie uniforme de la nature⁷⁸⁴ ». Nous tenterons ainsi de nous placer au sein même de cette alternance dont parle le philosophe pour en saisir, non pas la vanité, mais plutôt l'aspect créateur

⁷⁸³ Pierre Sauvanet, *Le rythme grec: d'Héraclite à Aristote*, op. cit., p. 109.

⁷⁸⁴ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 397.

et poïétique qui y réside dans un acte de transmissions et de questionnements qui prolonge et interpelle l'ailleurs encore convoqué. La colonne comme emblème ici présenté de l'élévation, et donc figure du construire en architecture, intervient aussi dans un questionnement qui est celui de la fragilité et de la pérennité du bâtir. Si sa verticalité affirme sa stature et donc son existence, quelques occurrences de sa chute nous permettent aussi d'entrevoir dans cette figure l'aspect poétique et fragile d'une chute qui n'est pas à saisir uniquement dans la négativité. Si elle s'affirme debout dans un premier temps, il s'agit ici de comprendre ce que nous dit la colonne dans sa chute, dans son horizontalité. Si nous prenons ici la colonne comme élément révélateur de la chute utopique, mais aussi de la ruine, précisons que cette approche sera poursuivie un peu plus loin dans une étude de la tour notamment à travers l'exemple de Babel.

Disons tout d'abord que dans la chute de la colonne en tant qu'architecture dressée qui s'affirme premièrement se trame l'instant utopique qui est celui de la catastrophe qui surgit aussi et suprend dans son aspect inattendu. Utopique est cet instant car il relève d'un insaisissable entre-deux qui se situe tout autant dans une approche spatiale que temporelle. De cet instant fugace où s'interpose avec surprise l'imprévu, l'architecture dévoile la fragilité de ce qui se tenait là, en stature, dans une solidité qui paraissait inébranlable. Nous retrouvons à travers cela la figure de la tempête dont nous avons longuement parlée qui intervient dans l'inattendu et qui reconditionne le temps et l'espace dans un aspect à la fois imprévisible et inédit. C'est cet espace et ce moment qui s'affirment entre rupture et transition que peint avec monumentalité, comme pour en sublimer le jeu, l'artiste Jules Romain dans la Salle des Géants du Palais du Té à Mantoue. Dans cet immense palais dont la construction fut entamée en 1525 sous la commande de Frédéric II, le peintre et architecte Jules Romain réalise de nombreuses fresques caractéristiques du maniérisme. Celle plus précisément qui attire notre attention est située dans la pièce dite « Salle des Géants » dont elle recouvre l'intégralité des parois allant du sol jusqu'en haut du plafond qui forme une immense voûte. *La Chute des Géants*⁷⁸⁵, réalisée entre 1532 et 1535, représente la colère que Zeus abat sur les Géants qui tentaient de gravir l'Olympe. Le dieu des dieux situé dans la partie supérieure, entouré d'autres divinités lance ainsi sa foudre et son courroux sur les murs latéraux de la pièce où sont situés les Géants mais aussi et surtout des architectures en train de crouler sous le poids de la haine divine.

⁷⁸⁵ Jules Romain, *La chute des Géants*, 1532-1535, fresque, salle des Géants, Palais du Té, Mantoue.

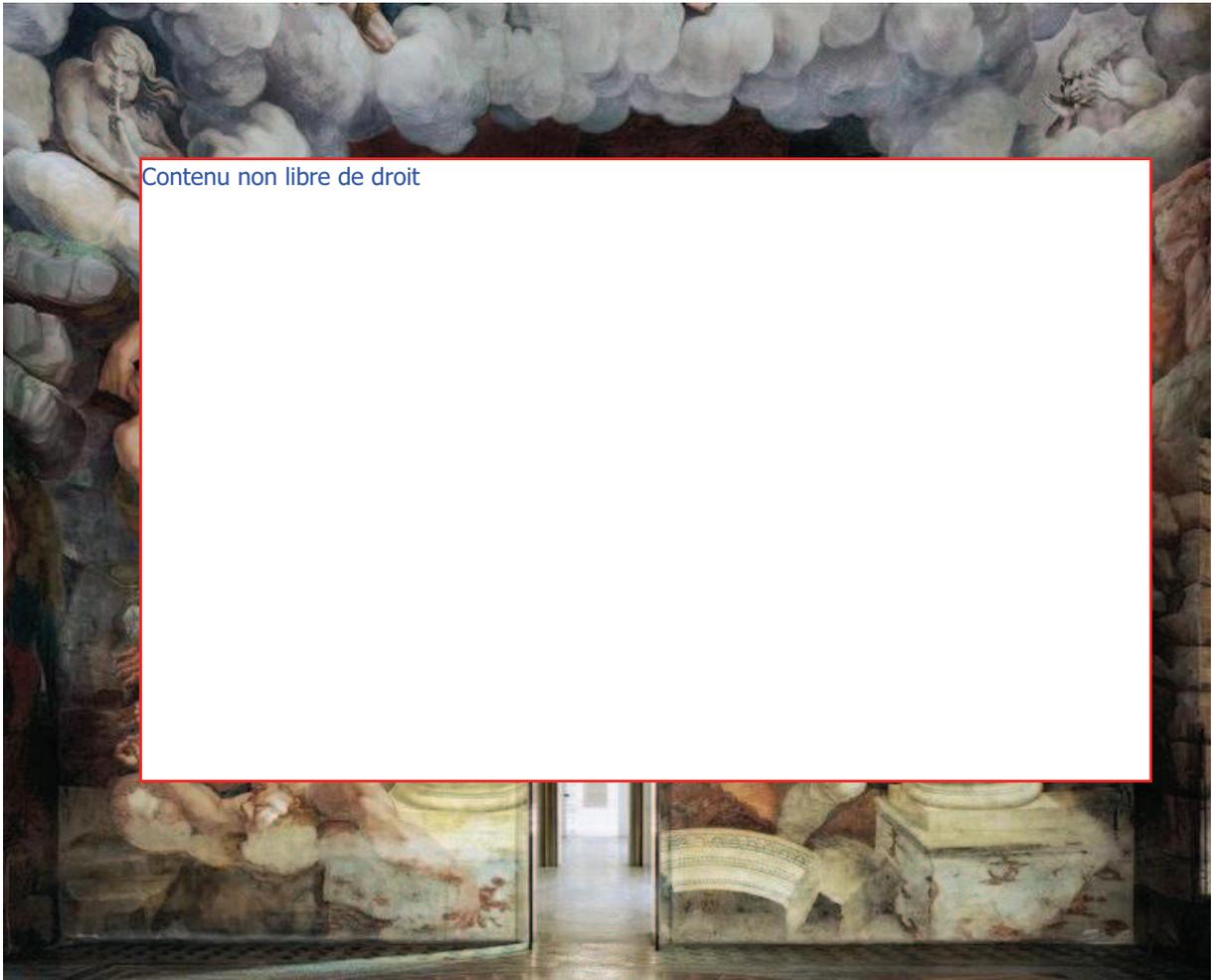


Figure 61 - Jules Romain, La chute des Géants, 1532-1535.

Romain illustre avec monumentalité la catastrophe initiée par Zeus qui entraîne tout sur son passage offrant une scène de cataclysme où espaces et souffrances se répondent. Si les Géants musculeux et immenses tentent de sauver leur environnement dans quelques gestes vains, nous assistons à l'instant fugace et subtil où leur monde s'effondre et s'écroule. Avec la figure céleste et altière de Zeus, nous observons à cet événement qui apparaît en « sur-prise » et affecte certes les personnages mais aussi et surtout leur architecture terrestre qui semble dans la fresque en train de s'effondrer. Sur le mur central qui encadre la porte, l'architecture s'écroule littéralement sur les Géants impuissants qui tentent de maintenir deux colonnes centrales qui encadrent l'espace de manière symétrique. Ces deux colonnes, piliers centraux, montrent dans leurs brisures et dans leur chute l'effroi d'un effondrement qui sublimise l'instant insaisissable de la destruction. Cet instant insaisissable et utopique de la chute est métaphorisé par la posture des Géants qui ne parviennent pas à maintenir l'espace des colonnes qui leur échappent. Nous assistons à la mise en forme plastique et philosophique d'une fuite, d'un instant et d'un lieu qui s'échappent du réel dans un inattendu qui surgit et surprend. L'utopie de l'œuvre dévoile ainsi une fragilité inattendue qui vient rompre avec la solidité présumée et acquise de l'architecture. Le spectateur est alors confronté à ce spectacle à la fois inquiétant et surprenant car il se défamiliarise du réel dans un glissement inopiné. Dans cette chute sublime et catastrophique de l'espace et du temps se trame la mise en scène d'une rupture que nous n'entendrons pas du côté de la négativité mais plutôt d'un éternel retour où la forme érigée retourne au sol initial. Avec la colonne érigée qui unit le sol et le ciel, nous voyons un geste initial, archétypal de l'architecture, avec cette notion de chute apparaît en plus, dans une continuité qui affirme en rupture, la présence d'une évolution, d'une utopie, où les choses perdurent en mobilités et en rythmes. A travers cette démarche artistique, l'utopie nous apprend à voir un sens qui perdure au-delà de la chute destructrice et apocalyptique. En mettant en scène et en monumentalisant cette représentation dans l'immensité de la pièce, ce n'est pas la perte de l'architecture qu'illustre Romain mais plutôt la monstration de son aspect supérieur et sublime. De cet instant de chute et de rupture demeure l'œuvre plastique qui capte cet indicible moment pour le figer sous forme d'un témoignage où la ruine fait trace. Nous regardons la mise en scène, théâtralisée d'un instant de crise, une crise qui marque le passage vers un ailleurs. Il ne s'agit pas d'une fin en soi, d'une

stérilité, mais plutôt, avec l'œil de l'utopie, d'un éternel recommencement qui projette et redispose de façon dynamique et mouvante.

C'est ce geste qui est en œuvre, toujours avec la figure de la colonne en tant qu'archétype, dans le travail des époux Poirier réalisé pour l'entrée du Musée Pecci à Prato en Italie. Avec *Exegi monumentum aere perennius*⁷⁸⁶, ils donnent à voir une colonne immense et métallique qui, de manière inhabituelle, ne se dresse pas fièrement. Jouant de cette familiarisation, les artistes imaginent une colonne déchue, comme couchée au sol. La colonne dans sa figure est littéralement découpée par strates horizontales qui offrent une sorte de décomposition du mouvement de la chute qui a eu lieu. Sorte de sculpture chronophotographique, les artistes découpent cette colonne tout autant qu'ils scandent le temps et le moment de la chute. Nous ne voulons pas à travers cette œuvre évoquer le déclin de l'architecture ou bien sa perte mais justement en poursuivre l'aspect sublime et primordial là où l'on l'attend peut-être le moins. Tiré d'une ode d'Horace, le titre que nous traduisons par « j'ai construit un monument plus durable que le bronze » souligne le fait qu'au-delà d'une simple matérialité constructive perdure l'essence de l'architecture, à savoir un projet initial qui lui donne naissance, stature, mais entend aussi sa chute. Dans cette acceptation de la fragilité matérielle des choses se trame la supériorité du projet esthétique et architectural qui de fait projette et laisse libre cours aux hasards et aux accidents. Cette colonne tombée des Poirier n'est pas une image négative d'un écroulement mais la mise en scène d'un instant d'entre-deux qui s'affirme dans une articulation en crise. Au sein de cette tension se marque le passage d'une forme à une autre dont la colonne demeure le médium architectural et plastique. En passant d'une verticalité attendue et revendiquée par l'édification d'une colonne, à une horizontalité fragile et surprenante, nous assistons à une mise en jeu utopique de l'espace. L'œuvre des Poirier s'inscrit dans notre approche de l'utopie car elle semble montrer ce qu'est aussi l'architecture, loin des attentes et des habitudes familières. Dans une forme inattendue et déconcertante, ils jouent avec le motif presque archaïque de la colonne pour en donner une œuvre inédite qui questionne l'essence de l'architecture. Il faut ainsi, semble nous dire les artistes, savoir accepter la chute qui n'est pas une fin en soi mais un départ nouveau, une remise en rythme et en tension renouvelés. En utopie, il en va de même,

⁷⁸⁶ Anne et Patrick Poirier, *Exegi monumentum aere perennius*, 1986, installation, matériaux divers, devant le musée Luigi Pecci, Prato, Italie.

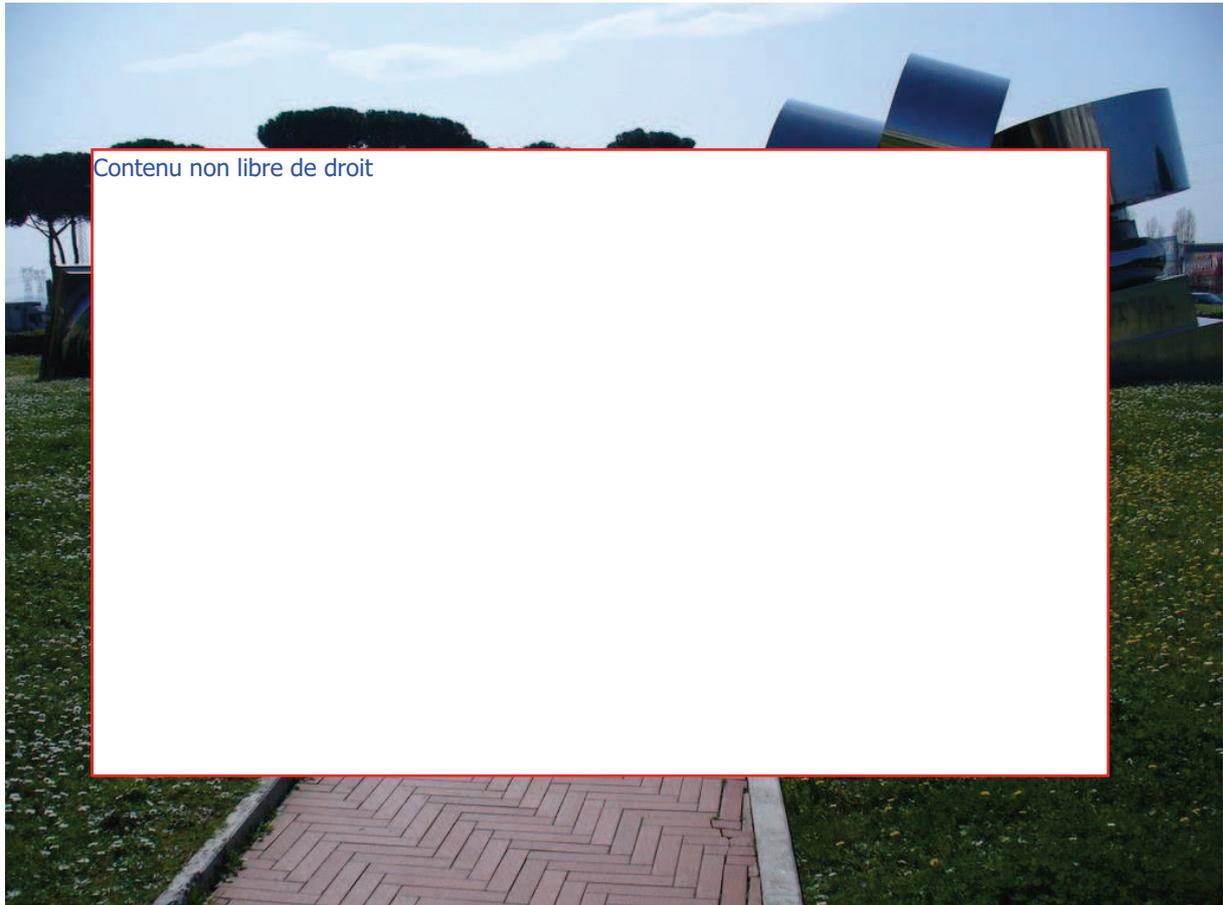


Figure 62 - Anne et Patrick Poirier, Exegi monumentum aere perennius, 1986.

rien ne doit être figé, fixé et ancré car les formes sont mobiles, mouvantes et imprévisibles. Il s'agit avec cette œuvre, tout comme dans l'utopie, d'avoir l'accès vers un ailleurs encore inconnu, une expérience de l'altérité qui nécessite une césure initiale, une remise en cause du réel et de ses attentes. La suite du titre de l'œuvre dit : « *regalique situ pyramidum altius...* » (et plus noble que les pyramides des rois), que nous entendons comme un message universel qui refuse l'élitisme et la classification. En acceptant que les formes lui échappent, comme cette colonne qui s'effondre, les artistes s'inscrivent dans une acceptation du processus utopique de l'art. Au-delà d'un simple motif entendu et appris, l'œuvre se forme dans une autogénèse et emporte avec elle, nous l'avons dit, son propre temps et son propre espace. Sorte de tour de Babel déchue - nous y reviendrons - cette colonne écroulée ne reflète pas la punition d'un artiste trop vaniteux mais montre la supériorité de l'œuvre d'art qui perdure, persiste malgré un changement de forme imprévisible, même par l'artiste. L'œuvre lui échappe suivant alors sa propre trajectoire insaisissable.

Tant chez les Poirier que dans la fresque de Romain, l'architecture signifiée par la figure archétypale de la colonne, se donne dans une figure inattendue de la chute et donc dans la nécessité d'entendre et de comprendre la possibilité d'un accès nouveau. Dans la monstration immense mise en scène par les artistes, nous assistons avec stupeur et surprise au surgissement d'un événement inhabituel. Quand la colonne se dresse couramment du sol vers le ciel, ces deux œuvres semblent nous montrer que cette constitution fonctionne aussi dans la réciproque où la colonne s'étend du ciel pour venir vers le sol. Dans ce dialogue mutuel apparaît la figure de la colonne comme métaphore architecturale qui s'articule dans un entre-deux utopique qui crée et interpelle les possibles. Quand la colonne s'érige et s'affirme en verticalité avec solidité et aisance, la monstration de sa chute atteste de manière plus discrète son existence qui perdure au-delà de la forme initialement prévue. La colonne écroulée n'est pas, comme certains pourraient le supposer, un constat d'échec mais bel et bien la signification que quelque chose perdure et témoigne au-delà des attentes et du prévisible familier. En soulignant et jouant avec ces instants de frictions, la colonne montre alors avec l'art le caractère insaisissable et indéfinissable de l'architecture. L'œuvre plastique vient accentuer cet effet architectural essentiel qui se dit à travers

l'édification ou bien la déconstrcution. Ces deux œuvres vues en parallèle nous incitent à entrevoir au-delà de la forme et des supposés pour saisir ce qui reste non pas comme une entité fixe et limitée mais comme le re-départ possible des formes sans renier leur essence. La colonne ainsi travaillée questionne une figure de la ruine en tant que vestige et témoignage d'un passé encore actif qui se dit au présent tout en questionnant et en ambitionnant le futur. La colonne en ruine advient alors en témoignage et ce témoignage est aussi philosophiquement utopique car il se situe dans le non-lieu du langage. Pour Agamben, le vestige participe de cet espace et de ce temps interstitiels de l'entre-deux, « le témoignage a lieu dans le non-lieu de l'articulation⁷⁸⁷ ». La colonne qu'elle soit architecture ou œuvre d'art fonctionne utopiquement comme un langage qui intervient dans un interstice indomptable qui fait qu'elle s'affirme et se dit du domaine même de l'indicible. Dans cet acte de diction tout autant que dans le jeu de sa monstration, la colonne surgit en puissance telle que l'entend Agamben : « appelons *témoignage* le système des relations entre le dedans et le dehors de la langue – donc entre une puissance de dire et son existence, entre une possibilité et une impossibilité de dire. Penser une puissance en acte *en tant que puissance*, c'est-à-dire penser l'énonciation sur le plan de la langue, revient à inscrire dans la possibilité une césure qui distingue en elle une possibilité et une impossibilité, une puissance et une impuissance ; et cela revient, dans cette césure, à situer un sujet⁷⁸⁸ ». La colonne, ainsi, ne nous permet pas de qualifier l'utopie ni de la saisir dans son entreprise mais tout de même, en tant que langage interstitiel et transitionnel, elle situe paradoxalement l'insituable de l'utopie.

Nous avons pu voir à travers ces quelques figures une entrée en matière dans l'élévation utopique comme sujet où l'art s'empare de l'architecture pour en sublimer l'essence et l'aspect archaïque. Quand la colonne peut se dresser tel un archétype qui s'élève en rythme et en battement entre sol et ciel, elle peut aussi dépasser cette conception habituelle pour questionner la chute horizontale et momentanée vers un sol qui l'attire et qui assied sa ruine en témoignage de sa puissance de langage. Jouant avec l'espace entre solidité et fragilité, elle se place dans cette articulation utopique

⁷⁸⁷ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin*, trad. P. Alféri, Paris, éditions Payot et Rivages, 2003, p. 142.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 157.

qui nous intéresse tant et se conjugue dans une temporalité nouvelle. Qu'elle se répète en rythme pour accentuer sa puissance ou bien qu'elle se donne en chute pour signifier un devenir imprévisible, la colonne en tant qu'espace architectural signifie son existence dans un acte d'affirmation qui clame son existence au-delà et à travers le temps et l'espace. Convoquant à la fois horizontalité et verticalité, vides et pleins, solidité et fragilité, même détruite, elle perdure et poursuit l'acte initial d'un dire qui revendique et appelle l'altérité de la transmission. C'est cet effet multiple, fort des exemples précédents, que nous percevons, peut-être de manière intime, dans le *Temple d'Apollon* de Roy Lichtenstein⁷⁸⁹. Avec la colonne comme figure de ce qui persiste à travers le temps et à travers l'espace, l'artiste offre une vision sans cesse renouvelée qui lui permet le geste plastique qu'il fait sien et traduit son langage. Partiellement détruit, ce temple fait de colonnes demeure une image universelle du bâti conjugué au passé mais inscrit dans un éternel présent, celui du contemporain qui ambitionne nécessairement l'à-venir. En effet, dans sa destruction partielle comme témoignage d'un temps passé, ce temple plastiquement représenté par Lichtenstein clame sa persistance et sa solidité non sur le plan plastique mais selon un aspect esthétique, éthique et même utopique. La ruine réalisée par l'artiste n'est plus qu'un vestige oublié mais une architecture archaïque et universelle emplie de sens et de lectures possibles. Entre proche et lointain, familier et pourtant éloigné, détruit et pourtant encore tellement solide l'œuvre affirme la puissance en acte de l'architecture dont le projet initial est l'élévation d'une forme là où il n'y avait encore rien et où il y aura désormais toujours une trace même effacée. Cette œuvre d'apparence simple et universelle, souligne l'utopie présente avec la colonne qui relève d'un entre-deux au sein duquel apparaît aussi la notion de nostalgie. Cette nostalgie qui est pour Heidegger, « la douleur que nous cause la proximité du lointain⁷⁹⁰ ». Cette œuvre nous place dans l'articulation paradoxale et impalpable qui conjugue et enlace le proche et lointain, le haut et le bas, l'élévation et la chute, dans un jeu d'espaces et de temps que forme l'art. En tant qu'œuvre monumentale, la colonne interroge la perception esthétique dans un jeu des sensations qui interpellent le corps notamment dans une répétition de sa stature mais aussi dans un appel au voir et au toucher. Espace et figure complexes de la limite, la colonne marque une frontière perméable, sorte de

⁷⁸⁹ Roy Lichtenstein, *Temple d'Apollon*, 1964, huile et résine acrylique sur toile, 238.8 x 325.1, collection particulière.

⁷⁹⁰ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 125.



Figure 63 - Roy Lichtenstein, Temple d'Apollon, 1964.

peau qui appelle le geste tout autant que l'écorce de l'arbre qui se caresse entre ciel et terre. Cette expérience sensorielle et esthétique, nous la partageons avec Le Corbusier pour qui, « la palpation est une forme seconde de la vue. Sculpture ou architecture peuvent se caresser quand la réussite inscrite dans leurs formes provoque l'avancement de la main⁷⁹¹ ». L'utopie réside ainsi dans une réussite de la forme qui permet de voir et toucher, ne serait-ce qu'approcher l'espace et le temps que l'articulation met en branle dans un surgissement initial inattendu et imprévisible. Si cette approche, nous venons de le dire, est permise par le sujet de la colonne, nous la trouvons, d'une manière à la fois similaire mais différente dans l'élévation d'un arbre en tant qu'il se projette et subsiste entre terre et ciel.

⁷⁹¹ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op. cit.*, p. 167.

2-2 L'arbre qui se dresse dans l'étonnement pour impliquer l'habiter utopique

« Là où se dresse l'arbre de la connaissance
se trouve toujours le paradis »
Nietzsche⁷⁹²

Si nous poursuivons notre approche de l'édification utopique en prenant comme point d'ancrage l'arbre à la suite de la colonne, c'est dans une certaine porosité qu'entretiennent ces deux éléments bien que très différents sur plusieurs points. Nous retrouvons à travers ces deux notions un appel au toucher en tant que sensibilité mais aussi et surtout en tant que geste. Geste qui consiste à approcher sa main de l'arbre dans une caresse qui ambitionne tout autant un questionnement sur la peau que sur l'écorce de l'arbre. Dans ces deux cas, s'appelle aussi le geste créateur qui relève de la main de l'artiste qui projette son œuvre dans un instant et un espace de la rencontre. Dans cet espace-temps qui est celui utopique de la poïétique, nous assistons à la rencontre marquante et « sub-lime » au sens où cette dernière se tient à la frontière, à la limite. Cette notion d'espaces interstitiels qui se rencontrent et se répondent est prégnante dans un geste où s'entrelacent et interagissent les limites au profit d'un geste qui met en place et élève. C'est ce geste qui est mis en œuvre dans le travail de Giuseppe Penone qui inquiète tout autant la peau comme limite corporelle active et l'écorce de l'arbre comme limite végétale mouvante et changeante. Cet ensemble de rencontres est particulièrement révélateur dans la démarche qu'il réalise à la fin des années soixante. Passionné par la nature et la ruralité dont il est un enfant, l'artiste installe son geste à la rencontre du règne animal et végétal dans un questionnement mutuel et réciproque. Il décide alors, sous forme d'une sorte de performance, d'enserrer par sa main un arbre au cœur d'une forêt italienne dont il est originaire. Il prend en photo ce geste pour lui fondateur afin d'en marquer le témoignage et, à double sens, l'empreinte. Plus tard, pour accroître son geste et lui donner une trace sculpturale, il réalise un moulage de sa main et l'installe directement sur le tronc de l'arbre qu'il avait enserré une première fois. Il fixe alors de façon pérenne un geste initialement imprévu et fugace. Intitulant cette œuvre, *Il poursuivra sa croissance sauf*

⁷⁹² Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 133.

*en ce point*⁷⁹³, Penone ouvre un acte de langage révélateur qui poursuit son geste plastique dans un avenir qui va nécessairement lui échapper. Conscient, à l'instar d'Héraclite qu'il affectionne, que « tout coule », l'artiste fige son geste et sa main au cœur d'un dispositif qui le dépasse inévitablement et poétiquement :

Pour moi, l'arbre représente l'idée première et la conception la plus simple de la vitalité, de la culture et de la sculpture. Il représente une forme vivante et fluide. Fluide dans le temps. S'il rencontre un obstacle, il le contourne ou alors il englobe l'élément perturbateur, comme il le fait avec les pierres par exemple. Il a une attitude très semblable à celle d'une rivière. Jusque dans sa forme même. La rivière aussi modifie son cours en fonction de ce qu'elle rencontre sur son passage. Et même nous, les humains, nous sommes fluides : l'eau représente à peu près les trois quart du poids de notre corps. Cette compréhension de la réalité basée sur le rythme de notre vie m'intéresse beaucoup parce qu'elle peut modifier notre perception du temps et des formes⁷⁹⁴

A la rencontre du geste artistique issu du corps de l'artiste, il questionne l'arbre par le prisme de l'espace et du temps. L'arbre, dit Penone, « est une matière fluide, qui peut être modelée. Le vecteur principal est le temps : l'homme a une temporalité différente de celle d'un arbre ; en principe, si on empoignait un arbre et qu'on avait la constance de ne pas bouger durant des années, la pression continue exercée par la main modifierait l'arbre⁷⁹⁵ ». Ce qui est intéressant dans cette approche de Penone est le fait qu'il conçoive son œuvre et surtout son geste à la jonction de deux temporalités totalement différentes. Il se place ainsi dans l'articulation utopique d'une influence mutuelle entre corps humain et corps végétal. Le choix de l'arbre s'inscrit dans le travail de Penone certes comme un motif naturel qu'il affectionne et rencontre mais aussi et surtout comme la figure d'une élévation entre ciel et terre qui le dépasse. L'arbre répond en écho de sa stature, l'écorce semble répéter sa peau corporelle, si ce n'est l'inverse. Dans ce dialogue articulatoire, utopique et poétique, différentes figures de la limite se répondent entre rupture et continuité.

⁷⁹³ Giuseppe Penone, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point (Continuera a crescere tranne che in quel punto)*, 1968, performance et sculpture *in situ*, arbre et acier, Alpes maritimes, Italie.

⁷⁹⁴ Giuseppe Penone et Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone: le regard tactile : entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, la Bibliothèque des arts, 2012, p. 33.

⁷⁹⁵ Giuseppe Penone dans un entretien avec Catherine Grenier in, *Giuseppe Penone: ouvrage accompagnant l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 21 avril au 23 août 2004*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 26.

Contenu non libre de droit



Figure 64 - Giuseppe Penone, Il poursuivra sa croissance sauf en ce point, 1968.

Penone s'inscrit pleinement dans une démarche artistique utopique en effectuant un geste créateur issu d'un projet initial tout en sachant que ce geste sera nécessairement dépassé par une supériorité insaisissable qui le dépasse. En plaquant sa main, métaphore du geste, dans la croûte de l'arbre, il confronte sa temporalité à celle du végétal et fixe ainsi le témoignage, la marque, l'empreinte du geste poïétique qui déjà lui échappe, ne lui appartient plus. L'arbre qui s'érige devient œuvre, fait œuvre et outrepassé les dimensions spatio-temporelles concevables au préalable. En fixant ainsi sa main sculptée, il ajoute dans l'existence de l'arbre qui le dépasse, une empreinte de sa propre existence dont l'arbre conserve la trace et la mémoire. Pour lui, l'arbre est « la sculpture parfaite, qui garde en elle la mémoire de son vécu⁷⁹⁶ ». Penone dresse ainsi un parallèle entre la sculpture artificielle, celle de l'Homme et la sculpture naturelle, celle de l'arbre. Il se place alors justement dans un entre-deux équilibré en rythme et en harmonie. Si son geste peut sembler souligner une emprise de l'Homme sur la nature, ce n'est pas du tout le cas car il sait foncièrement que l'arbre perdurera à travers ce geste, entre un sol qui l'initie et un ciel qui l'attire. En effet, si l'arbre devient le matériau vivant et mouvant de prédilection de Penone, c'est aussi le cas pour de très nombreux autres artistes, écrivains et penseurs. Si chacun trouve dans l'arbre une figure essentielle de la nature, ce dernier s'impose aussi à travers une valeur du sublime qui se montre dans une figure de l'élévation. Grâce à sa stature, l'arbre, nous le verrons, intervient dans notre questionnement utopique car il relève tout autant de l'art que de l'architecture sans en faire – du moins en apparence - partie. C'est le cœur de cette articulation, de cet interstice que nous tenterons d'approcher pour en saisir, certes la poésie, mais aussi les valeurs utopiques qui nous permettent de le concevoir et le penser différemment.

⁷⁹⁶ *Ibidem.*

2-2-1 De l'arbre à l'art, un perpétuel étonnement

L'arbre et l'architecture ont ceci en commun qu'ils relèvent essentiellement et originellement d'une élévation, d'un surgissement là où il n'y avait rien. Si nous avançons cela dans un travail sur l'utopie c'est parce que ce surgissement est à l'origine d'un étonnement qui relève intrinsèquement de l'utopie. L'étonnement est ce moment unique et indéfinissable qui échappe au temps et à l'espace et où l'Homme existe. Dans cette expérience existentielle de l'étonnement, que l'artiste puise la matière de sa mise à l'œuvre, de son geste poétique : « S'il n'y a pas ce plaisir premier, s'il n'y a pas l'étonnement originel de celui qui produit l'œuvre, comment pourrait-elle être intéressante pour d'autres ? [...] il y faut de l'inattendu, une surprise. C'est le fondement même du langage⁷⁹⁷ ». Cet étonnement est un acte profond et surprenant de la rencontre, de la découverte, et comme le souligne Maldiney, « l'étonnement devant le monde, c'est la révélation d'un "il y a". C'est cet étonnement que l'architecture doit susciter⁷⁹⁸ ». Dans la rencontre d'une présence qui s'élève et se montre, se trame l'expérience inédite et unique de l'étonnement. Expérience que nous pourrions associer à certaines notions du *kairos*, dont nous parlions à propos de la rencontre sur la place. Cette rencontre peut questionner de multiples sujets (corps, art, architecture, nature,...) mais nous constatons que l'élévation est une nécessité car elle correspond à une réponse de mon existence debout, en stature. En se tenant face à un arbre, mon corps à la rencontre de l'altérité se retrouve dans un étonnement qui l'emporte et le projette vers un ailleurs encore insondé, en latence. Dans cette étonnante rencontre où un sujet qui s'élève entre terre et ciel rejoue la stature de mon propre corps qui se tient debout, s'effectue l'instant utopique qui échappe au réel. Cette puissance induite dans la rencontre d'une édification est aussi celle mise en jeu dans l'approche d'une œuvre qui me surprend, et dans cette surprise, m'emporte et me déplace ailleurs. Ce phénomène de glissement relève de l'utopie dans une échappatoire du temps et de l'espace et ainsi, « tant que l'homme est capable d'étonnement, l'art existe⁷⁹⁹ ». A travers cette puissance utopique d'étonnement se justifie en partie le choix d'une approche pluridisciplinaire où s'entremêlent diverses

⁷⁹⁷ Giuseppe Penone et Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone: le regard tactile, op. cit.*, p. 35.

⁷⁹⁸ Henri Maldiney in, « Rencontre avec Henri Maldiney », Chris Younès (dir.), *Maison - mégapole: architectures, philosophies en œuvre*, Paris, éditions de la Passion, 1998, p. 236.

⁷⁹⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 230.

disciplines. Cela devient totalement légitime de rapprocher l'arbre de l'architecture et de l'art dans étude de l'utopie en tant que déplacement insaisissable. En effet de ce point de vue, l'arbre s'impose comme une entité en stature qui, en s'érigeant entre terre et ciel rentre dans les jeux d'espaces utopiques mais aussi dans une temporalité toujours conjuguée au contemporain. C'est par exemple le cas du marcheur qui chemine le long d'un paysage dont il découvre les motifs dans une expérience éthique et esthétique de la rencontre, du surgissement et donc de la possibilité d'un étonnement. C'est cette réflexion que nous lisons dans les pas de Frédéric Gros qui pense la marche dans ce domaine réflexif de la rencontre et de l'étonnement face à ce qui le dépasse : « je suis face à cette montagne, je marche au milieu des grands arbres et je pense : ils sont là. Ils sont là, ils ne m'ont pas attendu, là depuis toujours. Ils m'ont indéfiniment devancé, ils continueront bien après moi⁸⁰⁰ ». L'arbre devient le sujet qui le traverse et l'outrepasse dans le même moment que ce dernier traverse l'espace entre haut et bas. Entre racines et frondaisons, l'arbre se dresse entre ciel et sol et en tant que figure de la limite, il impose son rythme et son propre mode de fonctionnement. Les arbres sont en rythmes purs, ne résultent d'aucun système, d'aucune organisation prévisible et figée ; ils croissent entre tropisme et attraction terrestre qu'ils articulent dans une verticalité qui projette et dispose. C'est dans cette stature que se tient aussi l'étonnement d'un élément à fois fixe et mobile, entre lenteur et rapidité. Proches des œuvres d'arts, les arbres sont lignes et couleurs, compositions changeantes et mouvements discrets. Ils résultent d'un paysage naturel dont ils marquent les lignes et les réseaux dans un rythme intrinsèque et actif qui interpelle l'archaïsme. Comme face à une sculpture, devant un arbre, je suis dans le lien utopique d'une rencontre d'où surgit l'instant fugace et surprenant de l'étonnement. L'arbre marque de sa présence et de son élévation le temps qui n'est plus une simple chronologie mais un enchaînement imprévisible de moments qui se répondent en rythme. C'est cet émerveillement esthétique devant la beauté changeante que tente d'avancer Thoreau lors de son expérience à Walden :

Déjà, vers le premier septembre, j'avais vu deux ou trois petits érables tourner à l'écarlate de l'autre côté de l'étang, au-dessous de l'endroit où trois trembles faisaient diverger leurs troncs blancs, à la pointe d'un promontoire, tout près de l'eau. Ah, que d'histoires contait leur couleur ! Et peu à peu de semaine

⁸⁰⁰ Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie, op. cit.*, p. 115.

en semaine le caractère de chaque arbre se révélait, et l'arbre s'admirait dans l'image à lui renvoyée par le miroir poli du lac. Chaque matin le directeur de cette galerie substituait quelque nouveau tableau, que distinguait un coloris plus brillant ou plus harmonieux, à l'ancien pendu au mur⁸⁰¹

La métaphore de la galerie d'art n'est pas hasardeuse chez Thoreau tant les porosités entre arbres et œuvres d'arts sont parfois intenses et subtiles. Il se place ainsi aussi au bord du fleuve d'Héraclite où, si les arbres sont toujours là, présents, ils ne sont jamais réellement les mêmes en raison d'une mobilité et de changements presque imperceptibles. Se conjuguent ainsi l'aspect rassurant d'un arbre qui est toujours là et le saisissement surprenant de l'étonnement qui me fait le redécouvrir à chaque fois de manière nouvelle.

Cet aspect rassurant et familier que nous qualifions dans la beauté des arbres, l'art peut s'en emparer pour déplacer cet élément dans un geste plastique qui poursuit le mouvement impulsé par la nature au profit d'œuvres qui, de manière utopique, nous défamiliarisent avec les attentes et les présupposés. C'est cette démarche et ce geste qui sont ceux de Penone et que nous retrouvons dans la plupart de ces œuvres. Quand il creuse le cèdre de Versailles⁸⁰², Penone implique son corps dans une posture presque archéologique qui tend à approcher, à côtoyer l'insaisissable essence primitive de l'arbre :

Cela continue de me fasciner de retrouver la forme de quelque chose à un moment antérieur de sa croissance. C'est comme projeter un film à l'envers. En enlevant les cernes, l'un après l'autre, on finit par retrouver l'arbre tel qu'il était à l'origine. C'est une remontée du temps, une redécouverte des origines⁸⁰³

A travers cette démarche, il pénètre dans les limites de l'arbre pour tenter d'en saisir l'origine, la quintessence. Cette quête artistique et plastique est totalement utopique tant dans sa démarche qui tente de saisir l'*arkhé* du bois que dans sa posture qui implique une rencontre et un engagement du corps dans l'altérité de la nature. En effet,

⁸⁰¹ Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, op. cit., p. 274.

⁸⁰² En 2000, suite à une tempête violente sur Versailles, Giuseppe Penone récupère un cèdre tombé dans les jardins du château et se lance dans la sculpture du tronc en évidant peu à peu le bois en suivant l'un des cernes de croissance.

⁸⁰³ Giuseppe Penone et Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone: le regard tactile*, op. cit., p. 68.

sa pratique s'inscrit dans un questionnement physique et intime qui tend à percevoir un espace et un temps révolus. Il tente d'approcher l'ineffable commencement, l'élan premier qui conditionne la stature de l'arbre. L'utopie est prégnante dans ce projet où l'artiste se penche et pénètre physiquement et architecturalement dans l'origine qui initie le geste. Penone touche ici à quelque chose d'universel et spirituel qui outrepassa le réel et le quotidien. C'est cette indéfinissable origine universelle que nous trouvons chez Bloch :

Dans le temps pousse seulement, au milieu d'embûches et d'entraves sans nombre, ce qui fut dès le début, ce qui fut toujours le fond de la pensée (das stets Germeinte), le présent non dévoilé. Le temps de l'histoire dans lequel nous œuvrons transperce l'espace terrestre où notre vie elle-même apparut et où nous bâtissons nos œuvres, transperce la géographie des contrées humaines, celle de leurs architectures, de leur lieu spirituel ; nous avons là le droit et la possibilité de pressentir, de trouver, de réaliser des valeurs, de faire surgir des figurations a priori possibles, et finalement la figure ultime, quand bien même elle serait posée hors du temps et du monde, de la faire néanmoins surgir à travers le temps et le monde, contre eux⁸⁰⁴

L'arbre, vu notamment par Penone, pousse et intervient dans l'intervalle vacant, dans l'interstice apertural où temps et espace sont outrepassés. Ainsi, il possède quelque chose d'universel qui tend au sublime et l'utopie prend alors toute sa place dans une approche utopique de la stature. Dans ces articulations qui sont limitées se rencontrent les tensions et tiennent ainsi en harmonie les opposés. Arbre et architecture se croisent dans leur fond commun entre *arkhé* et *tectus*, commencement et accueil, haut et bas, ciel et sol.

Dans sa composition physique tant qu'utopique, l'arbre questionne et revendique l'architecture dans sa construction qui s'origine initialement et de façon très profonde dans le sol mais aussi dans sa ramure, dans son feuillage qui est un toit qui protège, accueille et rend habitable l'espace de son déploiement. Il est par exemple en Afrique le lieu fécond de « l'arbre à palabres » qui relève tout autant de l'accueil ombragé et donc protecteur que le lien de la transmission. Il reçoit sur le sol qui élève son tronc et protège sous l'ombre de son ramage. Dans cet espace que nous pourrions rapprocher de l'*agora* romaine, il devient le réceptacle en accueil des rencontres et des échanges dans la cité. On y échange les savoirs, les contes et les paroles qui

⁸⁰⁴ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, op. cit., p. 274.

fondent une expérience orale de la transmission. Au pied de l'arbre perdure l'acte de langage en parallèle de l'arbre lui-même qui se tient debout dans l'espace et persiste à travers cet espace. L'arbre ainsi perçu relève aussi de la *khora*, comme nous le disions pour la place, mais il s'agit ici d'une *khora* qui s'élève et se dresse au milieu même de son accueil comme pour en signifier la stature. L'arbre dit et montre l'horizontalité de la place dans un contraste signifiant qui se traduit par une verticalité qui s'élève vers le ciel. L'arbre est alors cette architecture utopique et naturelle qui traverse le temps et l'espace pour accueillir le corps mais aussi le *logos* qui se transmet. Au pied de l'arbre se donne le récit dans un acte de transmission qui projette et déploie. L'arbre possède alors toute sa puissance qui lui donne un aspect rassurant car familier et protecteur. Il est le lieu du rassemblement, du débat, de l'enseignement et du discours. Il focalise le corps solitaire dans la campagne tout autant que le groupe dans la cité réunie sous son ombre. Entre public et privé, entre solitaire et solidaire, l'arbre accueille et rassure dans l'espace qu'il érige et déploie. Comme la colonne, l'arbre est l'empreinte élevée d'un témoignage héritier du passé qui se dit au présent tout en assurant sa continuité dans un avenir certain bien qu'encore inconnu. Il traverse le temps dans la surprise du toujours là, à la fois inchangé et différent. C'est cet arbre archaïque auquel Thoreau rend visite régulièrement lors de son retrait à Walden : « au lieu d'aller voir quelques savants, je rendais maintes visites à certains arbres rares en ce voisinage, debout tout là-bas au centre d'un herbage, au cœur d'un bois, d'un marais, au sommet d'une colline [...] C'étaient les temples visités par moi hiver comme été⁸⁰⁵ ». Sortes de temples historiques et philosophiques, les arbres présentés par Thoreau sont personnifiés pour en souligner la puissance. Pareillement, dans une figure de l'accueil, leur environnement est toujours particulier et ancré dans l'accueil. L'arbre de Thoreau est présenté au centre d'une place, d'une *khôra*, qu'elle soit cœur du bois, centre d'un herbage ou encore sommet d'une colline. L'arbre en tant qu'architecture naturelle de l'utopie n'est pas une rencontre anodine mais bien une expérience sensorielle et éthique. L'arbre en tant que structure s'affirme ainsi, vu par le prisme de l'utopie, comme une figure tutélaire de l'architecture qu'elle incite naturellement voire nécessairement dans un rapport de porosités.

⁸⁰⁵ Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, op. cit., p. 232.

2-2-2 Planter un arbre pour habiter utopiquement l'espace et le temps

Entre arbre, arts plastiques et architecture, les liens sont immenses voire infinis et prendre comme ligne directrice l'utopie nous permet d'en saisir les enjeux tout autant que la logique. Dans notre parallèle entre l'arbre et la colonne, nous relevons certes un parallèle de formes et d'impulsions mais l'aspect naturel et artificiel marque une opposition notoire. Cette opposition apparente, Boullée nous permet de l'articuler en donnant à l'art sa place justement interstitielle qui permet de conjuguer nature et architecture en octroyant l'harmonisation sublime de ces deux valeurs. Ainsi nous dit-il, « l'architecture étant le seul art par lequel on puisse mettre la nature en œuvre, cet avantage unique en constate la sublimité⁸⁰⁶ ». Cette approche de Boullée tend à confirmer un rapport entre nature et architecture qui, au fil des siècles, se plie et se déplie, se rapproche et s'éloigne. Les tendances actuelles empreintes d'écologie et de protection de la nature renouent avec cette articulation entre nature et architecture au profit de créations novatrices et respectueuses de l'environnement. Si nous approcherons au plus près cette thématique éminemment contemporaine dans la dernière partie de cette recherche, nous pouvons d'ores et déjà percevoir à travers la figure de l'arbre quelques réalisations où l'utopie d'une harmonie s'impose en œuvre. Si l'urbanisme a parfois eu tendance à mettre en opposition campagne et urbain, le débat entre ces deux notions, ces deux valeurs a toujours été au centre des préoccupations architecturales car il relève en effet d'un questionnement nécessaire et archaïque. Depuis que l'Homme construit, ce binôme entre naturel et artificiel est nécessaire bien que parfois totalement déséquilibré. Sans prendre parti, l'utopie comme nous tentons de la concevoir, dans sa puissance qui réside justement dans une insaisissable articulation des objets, est à même de nous offrir une vision projective et esthétique où rural et urbain s'harmonisent dans un respect des attentes mutuelles. Si nous avançons cela ici, c'est justement car l'arbre en tant que métaphore voire allégorie nous permet de questionner le lien entre nature et architecture au-delà d'un parti pris. L'arbre vu et inquiété par l'utopie tend à projeter un faisceau de possibilités qui se dispersent sur le chemin de la rencontre et de l'inédit. Ajoutons que l'utopie insère inévitablement dans son questionnement une place revendiquée du corps qui interagit et nécessite un mariage harmonieux entre nature et architecture.

⁸⁰⁶ Etienne-Louis Boullée, *Architecture: essai sur l'art*, Paris, éditions Hermann, 1968, p. 114.

Cet équilibre esthétique et éthique, nous tendons à le percevoir dans un surgissement dont nous parlions plus haut, l'avènement d'un événement : « avec l'architecture, l'homme doit brusquement avoir la surprise d'être, d'exister pour la première fois, là est l'événement⁸⁰⁷ ». Nous tenterons ainsi de voir dans cette étude l'arbre comme une force initiale et inspiratrice de l'architecture qui tend à recevoir et accueillir le corps dans une expérience de l'exister et de l'habiter.

Si Penone, figure emblématique de l'*Arte Povera* italien, s'implique directement dans un rapport intime avec l'arbre comme expérience architecturale du temps et de l'espace utopique, nous approcherons ici le travail de Giuliano Mauri qui se donne dans une démarche plus ouverte et plus communautaire. Dans une intention proche du *Land Art*, Mauri, artiste italien décédé en 2009, réalise au début du XXI^e siècle ce qu'il nomme une « cathédrale végétale » dans la nature piémontaise. Ce projet initial sera repris en 2010 par sa descendance, un an après sa mort, comme un hommage à son travail. C'est cette œuvre intitulée aussi *Cathédrale végétale*⁸⁰⁸, située proche de la petite commune de Oltre il Colle au pied du mont Area. L'œuvre initiée par Mauri consiste à mettre en place en plein milieu de la nature une installation architecturale qui tend à représenter une cathédrale en utilisant des matériaux végétaux. Espacée sur 650 m² au sol, cette cathédrale est en vérité une réalisation de 42 colonnes soit 42 hêtres plantés dans le sol. Chaque arbrisseau est encadré et entouré d'une sorte de pilier de soutien tissé de branches de sapins, de noisetiers et de châtaigniers. L'agencement de ces piliers pose les bases d'une cathédrale immense constituée de cinq nefs. Cette architecture, installée au sommet d'une petite colline verdoyante entourée de forêts, s'élève comme une solide ossature au centre d'une clairière dégagée. L'artiste imagine ainsi une œuvre centrale installée comme au centre d'une place qui accueille et projette l'élévation en cours. En effet, il ne s'agit pas dans cette œuvre d'un travail terminé et figé mais au contraire de la mise en place de bases solides qui envisagent une élévation à la fois organisée et imprévisible. Les arbres utilisés comme départ s'inscrivent dans une démarche de l'imprévisible car ils vont naturellement pousser comme des piliers en train de s'édifier. Selon son propre

⁸⁰⁷ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 23.

⁸⁰⁸ *Cathédrale végétale*, 2010, œuvre posthume en hommage à Giuliano Mauri réalisée selon ses projets datant de 2001, installation *in situ*, bois, 650m² de surface au sol, Oltre il Colle, Italie.



Figure 65 - Cathédrale végétale, 2010, œuvre posthume en hommage à Giuliano Mauri.

rythme, qui est celui de l'œuvre conjuguée à la nature, cette cathédrale contemporaine grandit peu à peu au fil des saisons et des imprévus. Le positionnement de l'artiste est une sorte d'impulsion initiale sachant que l'œuvre se poursuivra sans lui et de fait lui échappera nécessairement. Le processus de Mauri est un départ architectural qui s'ancre au sol pour s'élever vers un ciel de manière totalement utopique car étrangère encore et inconnue. L'arbre devient le matériau instable de cette cathédrale de verdure ouverte sur un environnement verdoyant. L'empreinte de la cathédrale classique est prégnante tant dans les formes que dans les espacements. Nous retrouvons mis en œuvre un agencement de piliers et de voûtes qui forment le commencement d'une ossature demeurée ouverte. L'arbre devient tout à la fois le support et le lieu de la cathédrale qui s'érige à travers l'espace et le temps. Jouant avec les pleins et les vides, les ouvertures et les fermetures, Mauri imagine une œuvre mobile et changeante. Au fil des saisons la cathédrale s'habille de feuilles, elle les perd ensuite pour se couvrir de neiges. Nous assistons à la poésie d'une architecture qui varie au rythme des saisons, un rythme naturel, imprévisible et incontrôlable. Cette œuvre s'inscrit dans une démarche utopique car elle initie un projet qui s'élève dans la béance poétique du temps et de l'espace tout en déployant son propre rythme en mouvements incontrôlables.

Cette installation fait acte de langage car elle emporte avec elle un ensemble de signifiants et de symboles qui perdurent et se transmettent dans une réception esthétique de l'œuvre. En plantant une cathédrale, Mauri ne plante pas un ensemble artificiel d'arbres mais une architecture ancrée au sol qui impulse un langage et du sens. L'œuvre dit son utopie, utopie qui est premièrement un acte de *logos*, qui affirme et s'affirme. L'œuvre tient et se tient au cœur d'un discours utopique qui envisage un ailleurs en création. Elle présente ainsi sa condition d'apparition, d'existence et de persistance à travers le temps et l'espace. Elle revendique sa stature en tension et en rythme comme un langage qui s'impose. C'est cette force que lui donne l'usage des arbres, force que nous lisons dans la pensée d'Heidegger pour qui, « l'effort que requiert la frappe des mots est semblable à la résistance des sapins se dressant contre la tempête⁸⁰⁹ ». Là où Heidegger construit une pensée qui se lit et se transmet, Mauri élève une cathédrale d'arbres qui se rencontre et se parcourt. Sorte de forêt mouvante

⁸⁰⁹ Martin Heidegger, « Pourquoi restons-nous en province ? », *Le magazine littéraire*, trad. F. Dastur et N. Parfait, novembre 1986, p. 25.

organisée par les espacements, l'œuvre invite aux déplacements, aux pas, qui sont tout autant de pistes de lectures. Elle fonde ainsi une expérience et une possibilité d'habiter utopiquement l'espace réparti selon les arbres entre sol et ciel qui s'articulent. L'arbre dans sa trajectoire impulse l'œuvre et la marche et indique ainsi un mode de réception utopique. Comme support et sujet architectural, il nous invite à fouler, à découvrir, à expérimenter et donc à habiter l'espace et le temps de manière utopique.

L'architecture s'empare de la figure de l'arbre pour de multiples raisons qui parfois se recoupent et s'entrelacent. En effet, l'architecte peut s'inspirer de l'arbre en ce qui concerne son aspect formel et esthétique, son élévation et son accroche au sol, mais aussi sur un plan purement fonctionnel et théorique. C'est ce mode de réflexion qu'utilise l'architecte William McDonough lorsqu'il conçoit et réalise le collège d'Oberlin dans l'Ohio. Partisan d'une architecture écoresponsable, il pense et met sur pied des bâtiments qui s'inscrivent dans un processus qu'il qualifie d' « éco-efficace ». Pour lui, croissance et industrialisation ne sont pas foncièrement négatives mais il faut apprendre à les gérer dans un mode de fonctionnement inspiré, et de fait plus respectueux, de la nature. Théorisant le principe du « *cradle to cradle (C2C)* », du berceau au berceau, en s'inspirant des cerisiers en fleurs, McDonough imagine un processus naturel où les productions sont envisagées en amont dans la possibilité d'un recyclage complet ou d'une réutilisation infinie. De sa conception à sa réalisation passant par sa réutilisation, l'objet est entièrement conçu dans le respect d'une écoconception, et donc selon une certaine forme d'éthique environnementale. Dans ce sens, pour mettre sur pied son collège dans l'Ohio, McDonough s'inspire pleinement de l'arbre, non pas dans sa figure ou dans ses formes, mais il lui emprunte son fonctionnement interne et externe. Partant de cela, il imagine un bâtiment qui, comme un arbre, est capable de se chauffer seul grâce à l'énergie solaire, un bâtiment capable d'emmagasiner le carbone tout en libérant de l'oxygène et enfin un bâtiment capable de distiller et gérer son eau. Ainsi, en s'inspirant du fonctionnement naturel de l'arbre, l'architecte parvient à élever un bâtiment qui produit naturellement plus d'énergie qu'il n'en consomme. L'arbre de par son activité naturelle et systématique intervient dans l'architecture pour en décrire non pas encore la forme mais l'organisation à la fois interne et externe.

C'est cette inspiration que nous trouvons dans le travail et la réflexion de Luc Schuiten qui emprunte à l'arbre son processus organisationnel et vital mais y puise aussi ses caractéristiques formelles et visuelles qui s'élèvent entre sol et ciel. D'une architecture biomimétique, il invente et conceptualise la notion d' « archiborescence », en se basant sur le « vivant ». Il imagine une architecture connectée à l'environnement qui reprend ses droits sur la cité bâtie. L'arbre devient la figure directrice de l'habitat et s'érige en stature. Le feuillage constitue un espace qui est celui de l'accueil et du respect de la nature. Le fonctionnement du lieu se caractérise par l'utilisation d'énergies vertes et renouvelables. Ces constructions entraînent un urbanisme où l'architecture correspond à un mode de vie quotidien en adéquation avec la nature et l'écologie. Dans cette *mimesis* de la nature, l'architecte ambitionne un projet utopique par arborescence où l'arbre bâti influence l'ensemble de la société et des résidents. Les préceptes accordés à la construction de ces archiborescences impliquent un projet sociétal. Il s'inscrit alors au contemporain dans une lignée directement inspirée des cités-modèles utopiques de la Renaissance. Pour Schuiten, « l'utopie, c'est un possible qui n'a pas été expérimenté⁸¹⁰ ». En effet, il s'agit pour lui de tenter l'inédit en réponse aux préoccupations croissantes liées aux attentes de l'écologie face à la surconsommation, au capitalisme et à la pollution. L'arbre dans son ensemble et dans son essence est pris comme modèle dans une architecture utopique de l'accueil et de l'éthique durable. Comme des branches, son projet se diffuse et perdure au-delà du tronc solide qui fonde le départ et initie l'architecture. Par des systèmes de filtres et de lames, proches des feuilles de l'arbre il remplace les murs et parois pour gérer et organiser la protection tout en régulant les températures et la pureté de l'air. L'espace et la circulation sont canalisés par un système de répartition inspiré des branchages et des nervures qui s'apparente à une véritable corporéité de l'architecture. Avec ce biomimétisme respectueux de l'environnement, Schuiten prend l'arbre comme base formelle et organisationnelle de son architecture. L'arbre fonde un élan architectural premier d'une utopie architecturale qui s'élève dans un accord avec son environnement, dans une sorte de dialogue vertueux. Son utopie s'affirme ainsi dans un équilibre connecté du bâtir et du naturel qui favorise l'habitat responsable et pérenne. L'habitat, en s'inspirant du mode de vie naturel de l'arbre, instille alors un mode de vie écologique à part entière. L'architecture n'est pas saisie comme un

⁸¹⁰ Luc Schuiten cité par Sophie Landrin in, *L'atlas des utopies: 200 cartes, 25 siècles d'histoire : comprendre le présent à la lumière du passé*, Paris, éditions Rue des écoles, 2014, p. 147.

des multiples aspects de la vie en société mais directement comme une organisation à part entière qui s'inscrit au sein d'une totalité. L'arbre est perçu dans sa totalité à la fois formelle et organisationnelle pour produire un bâtiment qui, à l'identique, s'élève avec poésie entre sol qui l'origine et ciel qui l'accueille. Ainsi questionnée par une nécessité utopique contemporaine de conjuguer urbanisme et nature, l'architecture s'accomplit dans un pouvoir novateur et inédit où s'articulent enfin urbanisme et respect esthétique et éthique dans une durabilité pérenne.

Au-delà d'un symbole privilégié de la nature extérieure, l'arbre questionné par l'utopie nous permet de saisir une puissance première d'élévation que nous retrouvons mise en œuvre dans l'architecture. L'arbre dans son aspect multiple et mouvant, entre ciel et terre qu'il articule et questionne, dit dans sa stature tout autant sa condition d'apparition que son existence même qu'il affirme et projette dans un avenir envisagé loin des attentes et des présupposés. D'un enracinement profond et invisible au sol, il fonde sa base et ainsi sa stature en devenir, de son tronc vertical, il marque sa verticalité solide et persistante, et d'une ramure arborescente, il implique le ciel et le toit dans un accueil qui regroupe et protège. Ainsi l'arbre en appelle nécessairement au construire architectural selon un enchaînement de porosités qui s'entrelacent. L'art et l'architecture s'emparent de l'arbre tant dans ses formes que dans son organisation à la fois attendue et paradoxalement très imprévisible. Dans cet emprunt naturel à l'arbre, art et architecture marquent une avancée utopique dans le saisissement fugace et surprenant de ce qui ne cesse de nous échapper dans la nature. Pour paraphraser Hegel, nous dirions que l'art vis-à-vis de l'aspect éphémère de la nature s'inscrit dans une solidité de la durée. En effet, l'art qu'il soit plastique ou architectural possède cette valeur puissante, utopique et essentielle de saisir dans un espace et une temporalité inédits une solidité qui se montre, se dit, s'affirme et persiste. L'œuvre relève ainsi de la transmission car elle se donne tout autant qu'elle apparaît, dans l'*aura* d'une rencontre qui fait d'elle un support de l'altérité. Elle marque dans sa verticalité cet espace ambivalent et articulatoire qui agit telle une charnière qui ouvre et ferme de manière harmonieuse et concomitante. Elle renoue alors avec le concept d'indéfinition de l'architecture en tant qu'elle est tout autant un saisissement qu'un dessaisissement, un surgissement subreptice qu'une empreinte pérenne,

« l'architecture qui complète la Terre est à la fois limite et passage⁸¹¹ ». En effet, et cela l'arbre nous apprend encore à mieux le saisir, nous ne voyons pas dans le bâtiment architectural qui s'élève qu'une simple construction habitable, mais une limite au sens d'ouvertures qui permettent le passage et la transition. Passages et transitions qui sont utopiques car indéfinissables, insaisissables mais pour autant existants et actifs. L'utopie architecturale et artistique nous apprend, à travers notamment la figure de l'arbre, à voir dans l'édification la puissance du bâtir qui se dresse en stature et en transmission. Cette rencontre et ces échanges prolifiques entre architecture, art et utopie, l'arbre en tant que corps physique naturel nous permet d'y accéder et d'en comprendre les enjeux. C'est cette entente que montre Magritte dans une œuvre peu connue mais pour autant extrêmement importante dans notre travail. Avec *La folie Almayer*⁸¹², l'artiste dessine l'élévation utopique d'une tour à l'aspect féodal dont la base se construit dans un enchevêtrement de racines multiples, tel un réseau de capillarités. Un réseau qui n'est pas sans rappeler le labyrinthe ou encore la carte heuristique qui est un fonctionnement de notre avancée de recherche. En enracinant cette tour qui s'élève, l'art de Magritte souligne le parallèle entre architecture et nature, un parallèle qui se construit et s'affirme entre ciel et terre. Dans cette œuvre, l'artiste nous montre comment seule la main puissante de l'artiste est capable de concevoir ce qui dans la nature impulse notre condition d'édification et donc d'habitation. A travers cette figure hybride inquiétante car inhabituelle et défamiliarisante, Magritte joue avec l'espace et le temps propres de l'utopie pour attirer et surprendre notre regard et notre conception tout autant de l'art que de l'architecture. Avec un étonnement de la composition, Magritte rejoue l'étonnement premier qui participe à l'expérience esthétique de l'art et de l'architecture qui se dresse et apparaît. Conjuguant ce que nous avançons à travers la colonne et l'arbre, l'artiste érige une tour comme une métaphore de l'architecture où l'utopie prend toute sa place. Avec cette tour dans laquelle il voit une « folie », le peintre joue tout autant avec le registre architectural que celui de la psychologie ou de l'utopie. Utopie par exemple qui est celle de More (*Moria*) et Erasme chez qui la folie n'est jamais bien loin. Dans un contexte de glissement, Abensour soulève que « si le train du monde est déraison, le recours à la folie devient sagesse ou "morosophie" ⁸¹³».

⁸¹¹ Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès, *Indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 42.

⁸¹² René Magritte, *La folie Almayer*, 1951, huile sur toile, 80 x 60 cm, collection particulière, Londres.

⁸¹³ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 35.

Contenu non libre de droit



Figure 66 - René Magritte, *La folie Almayer*, 1951.

Cette folie présente en chacun caractérise aussi la capacité de l'homme à s'émerveiller face au surgissement étonnant d'un arbre qui se dresse là, au milieu de la plaine, au centre d'une clairière, en haut d'une montagne, le long d'un chemin. Dans cette rencontre surprenante et créative se joue l'essence d'un certain universalisme qui réside dans la puissance archaïque de l'arbre et comme le souligne Penone, p 19 « l'archaïsme – même si le terme est un peu réducteur – se retrouve dans toutes les cultures du monde⁸¹⁴ ». L'arbre comme langage universel se place au sein du questionnement utopique qui engage le temps et l'espace par le prisme de la création artistique. C'est cette démarche que l'on retrouve quasiment omniprésente chez Penone qui s'installe dans un travail sculptural, mais c'est aussi le cas dans une pratique architecturale de l'espace. Il s'agit alors utopiquement de saisir le lien tenace et naturel qui unit l'homme bâtisseur et la nature qui construit et érige selon son propre rythme et sa propre temporalité. Dans ce lien où s'articule parfois un dialogue des formes et des couleurs se base l'essence d'une architecture novatrice qui révèle la surprise initiale face à l'étonnement d'un surgissement :

Comment ne pas être touché par la merveille de ce qui nous entoure ? La nature est quelque chose d'extraordinaire. Mais ce que l'homme produit peut être extraordinaire aussi. Ce qui m'intéresse, c'est quand le travail de l'homme commence à devenir nature. Quand la végétation commence à habiter une ruine, on y devine encore une construction faite par l'homme. Mais elle pourrait presque être quelque chose de complètement naturel aussi. C'est ce moment-là qui me passionne : celui qui révèle que l'homme est nature et que tout son travail est nature⁸¹⁵

L'arbre devient alors en ce sens le modèle originel et créateur de formes architecturales où la main de l'homme répond au caractère naturel de l'édification qui traverse temps et espaces selon leur propre rythme. Entre racine et feuillage, l'arbre se montre et implique le geste architectural dans une mobilisation du projet qui élève et construit peu à peu, dans un acte de monstration affirmée. L'architecture se dit dans cette édification verticale qui est celle de son surgissement tout autant, plus discrète, que celle de son éternel retour. C'est ce double fonctionnement réciproque et combiné que nous approcherons par la tour en tant qu'architecture révélatrice et primordiale.

⁸¹⁴ Giuseppe Penone et Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone: le regard tactile, op. cit.*, p. 19.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

2-3 La tour : ériger entre folie et démesure pour une ouverture du langage

« les mortels habitent alors qu'ils accueillent le ciel comme ciel »
Heidegger⁸¹⁶

L'arbre et la colonne nous approchent d'une entente de l'édification utopique mais si nous prenons ici la tour comme sujet d'étude et de réflexion c'est car cette dernière implique davantage une notion plus discrète dans l'arbre et la colonne, il s'agit de celle d'habiter. En effet, nous tenterons de voir à travers la tour comme construction métaphorique de l'architecture, comment l'utopie en tant qu'ambiguïté de l'entre-deux implique la construction humaine entre ciel et terre selon une élévation qui se dresse en jouant entre verticalité et horizontalité. Nous avons déjà longuement parlé de ce contraste qu'articule l'architecture au profit d'un espace novateur, nous verrons ici davantage la rencontre physique d'un lieu qui s'érige et affronte mon regard. Devant la tour, le regard de l'Homme se confronte à la rencontre d'une verticalité proche et situable qui rompt avec son horizon à la fois lointain et infini. En effet, avec la tour qui s'élève, ciel et terre s'écartent pour que mon regard côtoie un surgissement qui l'appelle. C'est ce recul de l'horizon qui reste en présence que propose Silvano Petrosino lorsqu'il affirme qu'en découvrant la silhouette de la tour, « le regard du sujet trouve finalement quelque chose à quoi se livrer, sur quoi se poser, en quoi il lui est possible de se reposer définitivement⁸¹⁷ ». Ce regard intervient dans un mouvement entre haut et bas dont la tour articule et connecte le ciel et la terre. Ainsi, dans ce mouvement sensoriel, l'humain se confronte à l'expérience d'habiter qui s'impose nécessairement dans une verticalité qui répond à l'horizontalité de la terre. Dans cet entre-deux qu'est l'espace d'accueil et de création de la tour, l'homme en stature reçoit la dimension de son habiter propre : « Le regard vers le haut parcourt toute la distance qui nous sépare du ciel et pourtant il demeure en bas sur la terre. Le regard vers le haut mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre. Cet entre-deux est la mesure assignée à l'habitation de l'homme⁸¹⁸ ». Il s'agira alors de comprendre comment la tour, dans cet espacement de l'entre-deux, devient le bâti comme condition de l'habiter et donc manière d'exister de l'Homme et de son corps. Pour ce faire, nous tenterons

⁸¹⁶ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 178.

⁸¹⁷ Silvano Petrosino, *Babel*, op. cit., p. 87.

⁸¹⁸ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 233.

de voir comment dans l'expérience nécessaire du bâti exalté avec la tour, se trame et s'effectue automatiquement et poétiquement l'habiter. En effet, nous précisons avec Heidegger que le fait de bâtir, son essence, n'est pas juste un biais, un accès à l'habiter, mais bel et bien une existence même de ce dernier, « bâtir, voulons-nous dire, n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà, de lui-même, habiter⁸¹⁹ ». Habiter n'est pas l'aboutissement d'un processus de construction mais il en est l'essence fondamentale et intrinsèque. Nous verrons aussi à travers quelques exemples artistiques et littéraires comment l'utopie éclaire ce couple associant bâtir et habiter. Ainsi, nous répétons avec Heidegger que, « bâtir est, dans son être, faire habiter. Réaliser l'être du bâtir, c'est édifier des lieux par l'assemblage de leurs espaces⁸²⁰ ».

Dans cet assemblage d'espaces, il s'agira aussi d'entrevoir, dans la constitution et l'édification de la tour, la nécessité d'un rassemblement poétique et poïétique dont nous tenterons de saisir les enjeux mais aussi les influences. A travers le fameux épisode de Babel, nous approcherons la tour utopique au plus près pour en saisir non les apories humaines mais justement une puissance archaïque et créative qui projette et déplace selon les valeurs intrinsèques de l'utopie. Enfin, face à cet acte de rassemblement qu'intime la tour, nous essayerons de tisser un lien naturel avec le langage inspiré justement de l'épisode de Babel. Entre utopie du bâtir et utopie du dire, nous verrons comment l'habiter peut se montrer, s'affirmer et tout autant se dire et se transmettre. Ainsi, nous aurons l'occasion de justifier et analyser la parole de Maldiney pour qui, « l'acte par lequel une forme se forme est aussi celui par lequel elle nous informe⁸²¹ ».

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 171.

⁸²⁰ *Ibidem*, p. 191.

⁸²¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 216.

2-3-1 La tour comme acte allégorique du construire

La tour nous apparaît dans ce moment de recherche utopique comme un aspect révélateur de l'édification architecturale car elle fait intervenir dans sa stature un ensemble combiné d'éléments qui s'interpénètrent au profit d'une monstration inévitable et intempestive de ce qu'est la construction et par là même l'acte d'habiter. Nous prenons la tour comme une figure allégorique de l'architecture qu'elle représente et montre de manière frontale et poétique dans un assemblage d'espaces et un rassemblement utopique. Elle nous indique l'espace naissant de l'architecture qui se projette entre ciel et terre dans une ouverture qui est à la fois élévation et transmission. La tour comme un seuil tendu à travers l'espace traduit et prononce l'acte de bâtir qui est l'existence d'un habiter, « elle fixe un signe, elle est l'immense hiéroglyphe du bâtir, de l'ordre et de la représentation⁸²² ». Dans le système de représentation qu'elle révèle, se trame l'utopie florissante d'accueils et de rencontres qui font que l'espace espace. Un espacement utopique car il indique une multitude insaisissable de possibilités, d'ouvertures vers un ailleurs qui motive et met en branle. La tour en tant que métaphore du bâti implique la création d'un monde nouveau qui dresse dans un entre-deux la possibilité de créer quelque chose là où il n'y avait encore rien. Forts de cela, nous citons Petrosino pour qui, « bâtir, en ce sens, c'est faire venir au jour des lieux que l'on emménage en espaces d'ouverture, d'accueil (du ciel) et d'attente (des divins) ; des espaces propices, semble-t-il, à des parcours et à des rencontres permettant à chacun de trouver – ou d'inventer – sa juste place à l'intérieur de l'harmonie du tout⁸²³ ». Ce qui nous importe ici est le fait que dans l'érection d'une tour dans un rassemblement en commun, se met en place un système d'ouvertures où chacun est amené à trouver sa place personnelle créative, son fondement à habiter l'espace.

Dans sa construction, la tour marque une injonction à l'habiter qui est à la fois une expérience spatiale, temporelle, utopique, esthétique et corporelle. L'architecture implique le corps en en répétant l'élévation qui fonde sa stature dans son rapport à l'espace. Rapport du corps à l'espace qui est celui de la tour qui prend pied au sol, la tête dans le ciel. Le regard de l'Homme, face à la tour, comme nous l'avons déjà dit,

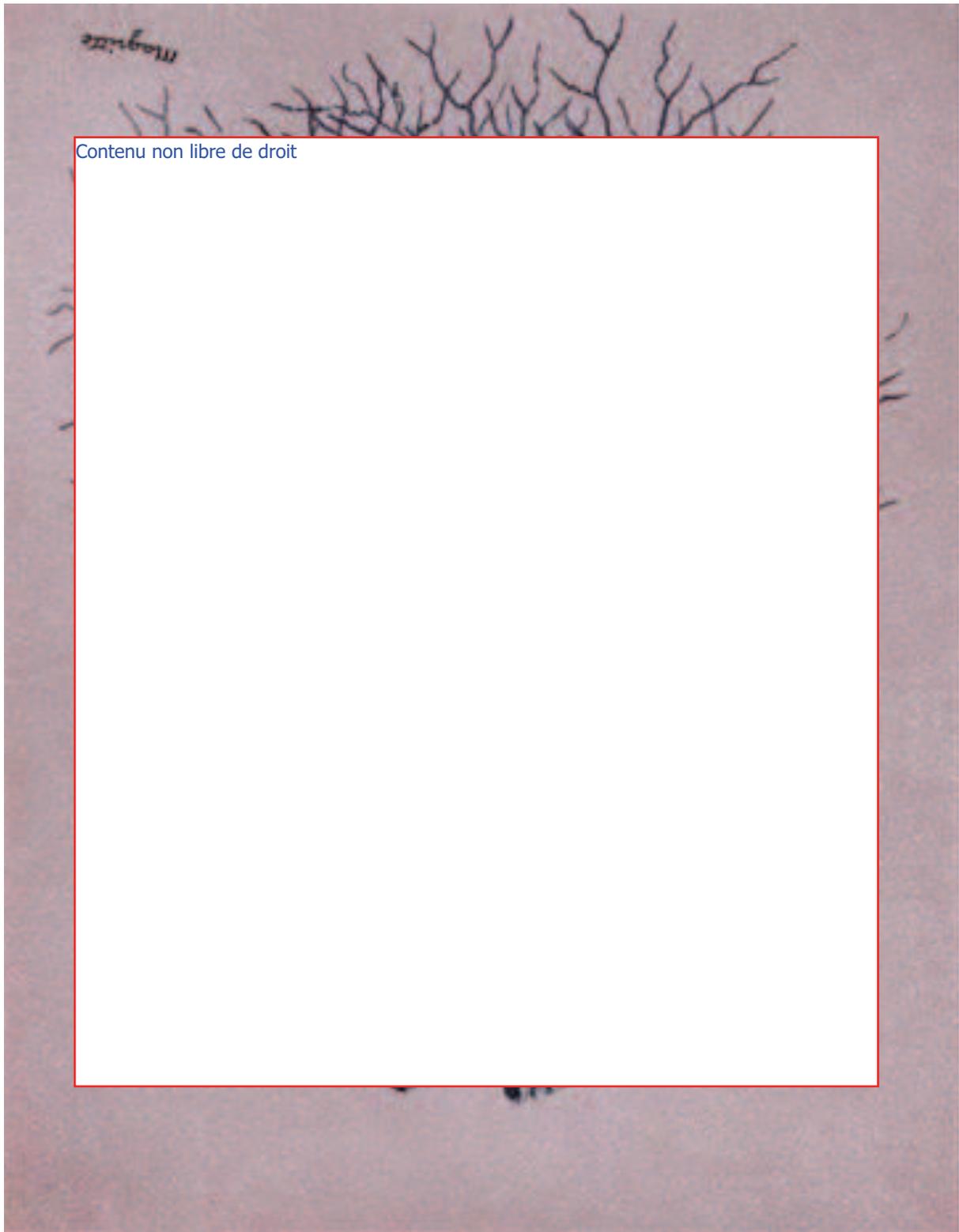
⁸²² Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, op. cit., p. 133.

⁸²³ Silvano Petrosino, *Babel*, op. cit., p. 12.

accueille l'architecture dans une posture qui observe du bas vers le haut et réciproquement. Si nous avons souvent tendance, par habitude, à penser l'élévation du bas vers le haut, il faut tout de même savoir, dans un deuxième moment, en saisir le phénomène inverse où le ciel regarde vers la terre dans un accueil commun et mutuel. Comme nous le rappelle Saint Girons au sujet de l'élévation sublime, nous devons entendre et saisir le fait que, « cette élévation suppose la descente qui la précède⁸²⁴ ». La tour, certainement mieux que quiconque, nous permet d'avoir accès à cette conception de l'entre-deux où ciel et terre s'articulent dans un jeu de correspondances que nous rencontrons visuellement dans *La Folie Almayer* de Magritte. Dans une sorte de jeu pictural révélateur, il est assez flagrant de voir que cette œuvre fonctionne dans deux sens, c'est-à-dire dans une expérience de perte de repères. A l'endroit, il s'agit d'une tour qui prend racines, à l'envers, nous observons une tour dont les murs s'élèvent vers le ciel sous forme de branchages. En jouant ce jeu d'espaces, comme le personnage d'Alice qui chute dans le terrier du Pays des Merveilles, nous sommes à même d'entrevoir dans la tour le lien architectural qui connecte ciel et terre dans un échange de flux et de rythmes. Si l'élévation sublime nous incite presque uniquement à lever notre regard vers le ciel⁸²⁵, la conception utopique que nous défendons ici propose plutôt un dialogue mutuel où le regard fonctionne loin des repères symboliques et ambitionne l'ensemble des ressources spatiales. Sublime et utopie, nous avons pu plusieurs fois le constater, entretiennent de très nombreuses aspérités communes et mutuelles, mais il faut ici préciser une distanciation. Là où le sublime tend perpétuellement vers un ciel comme symbole d'une supériorité transcendantale, nous préférons voir dans l'utopie un dialogue permanent entre ciel et terre dont la tour est une figure privilégiée et révélatrice. Comme la tour de Magritte qui inquiète concomitamment sol et ciel, l'utopie interpelle poétiquement un ciel vers lequel elle tend tout en s'ancrant dans un sol réel et concret qu'elle critique et sur lequel elle s'appuie en tentant de l'améliorer mais non de le fuir. Saint Girons rappelle que l'aire de l'élévation est le procédé « du sublime entendu comme ce qui est le plus élevé, ce qui nous transcende, au sens premier du grec *hupsos*, et, au sens étymologique du latin *sublimis*, comme ce qui nous porte vers le

⁸²⁴ Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 12.

⁸²⁵ Nous citons par exemple Ovide : « Tandis que, tête basse, tous les autres animaux tiennent leurs yeux attachés sur la terre », Dieu « a donné à l'homme un visage sublime (os sublime) ; il a voulu lui permettre de contempler le ciel, d'élever ses regards et de les porter vers les astres » in, *Les Métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1966, vers 85-87.



Contenu non libre de droit

Figure 67 - René Magritte, *La folie Almayer*, 1951 – Œuvre à l'envers.

haut. Il faut, en effet, ne jamais perdre de vue la dimension métaphorique du sublime. Le sublime nous fait quitter le monde immédiatement environnant pour nous tourner plus loin, ailleurs, vers le ciel⁸²⁶ ». En utopie, il ne s'agit pas de quitter le monde de manière immédiate mais d'y originer en rupture une critique qui fonde un glissement du réel vers un ailleurs inconnu. Le réel est outrepassé par l'utopie mais cette dernière conserve en son essence une empreinte nécessaire du réel qui la fonde.

Si la tour perçue par le regard utopique nous invite à parcourir l'espace équitablement entre ciel et sol, elle le fait aussi, à l'instar de la colonne, entre horizontalité et verticalité. L'utopie architecturale de la tour réside dans cette construction, et donc dans cette habitation, qui articule les tensions pour les équilibrer en rythmes et en battements. L'architecture entre origine, commencement et toiture s'inscrit pleinement dans un espace utopique indomptable entre ciel et sol qui interviennent en échos et en réponses. Ce jeu d'espace déployé par la tour est particulièrement questionné dans le travail photographique de Filip Dujardin qui depuis 2007 réalise une série de photomontages intitulée *Fictions*. Dans ce travail mêlant réel et utopie, Dujardin réalise un travail plastique hyperréaliste dont émanent une certaine appréhension et aussi une certaine surprise qui réside dans l'étonnement face à un espace inconcevable, loin des probabilités du réel et de la physique. Utopique est son travail car il nous défamiliarise d'avec l'espace pour nous amener dans un ailleurs qui est celui qui nous semblait encore impossible et inconcevable. En bafouant visuellement et architecturalement les lois de la gravité et de la physique, l'artiste ouvre un paysage novateur qui surgit dans la surprise et nous dessaisit de l'espace du réel. Si cela est palpable dans l'ensemble de cette série photographique, c'est particulièrement prégnant dans l'œuvre *Fictions #19*⁸²⁷ qui prend la tour comme modèle pour asseoir visuellement l'ouverture à l'impossibilité. La tour centrale et unique de la photographie présente une certaine simplicité, un certain brutalisme qui permet au regardeur de se focaliser principalement sur les tensions architecturales de cette tour qui défie les lois de la gravité dans un jeu d'espace. Il s'agit en effet d'un jeu d'espace, d'une mise en scène, où l'architecture inquiète l'espace dans une

⁸²⁶ Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 26.

⁸²⁷ Filip Dujardin, *Fictions #19*, 2007, photomontage, dimensions inconnues, présenté notamment lors de l'exposition « Image/Construction » au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 2008.

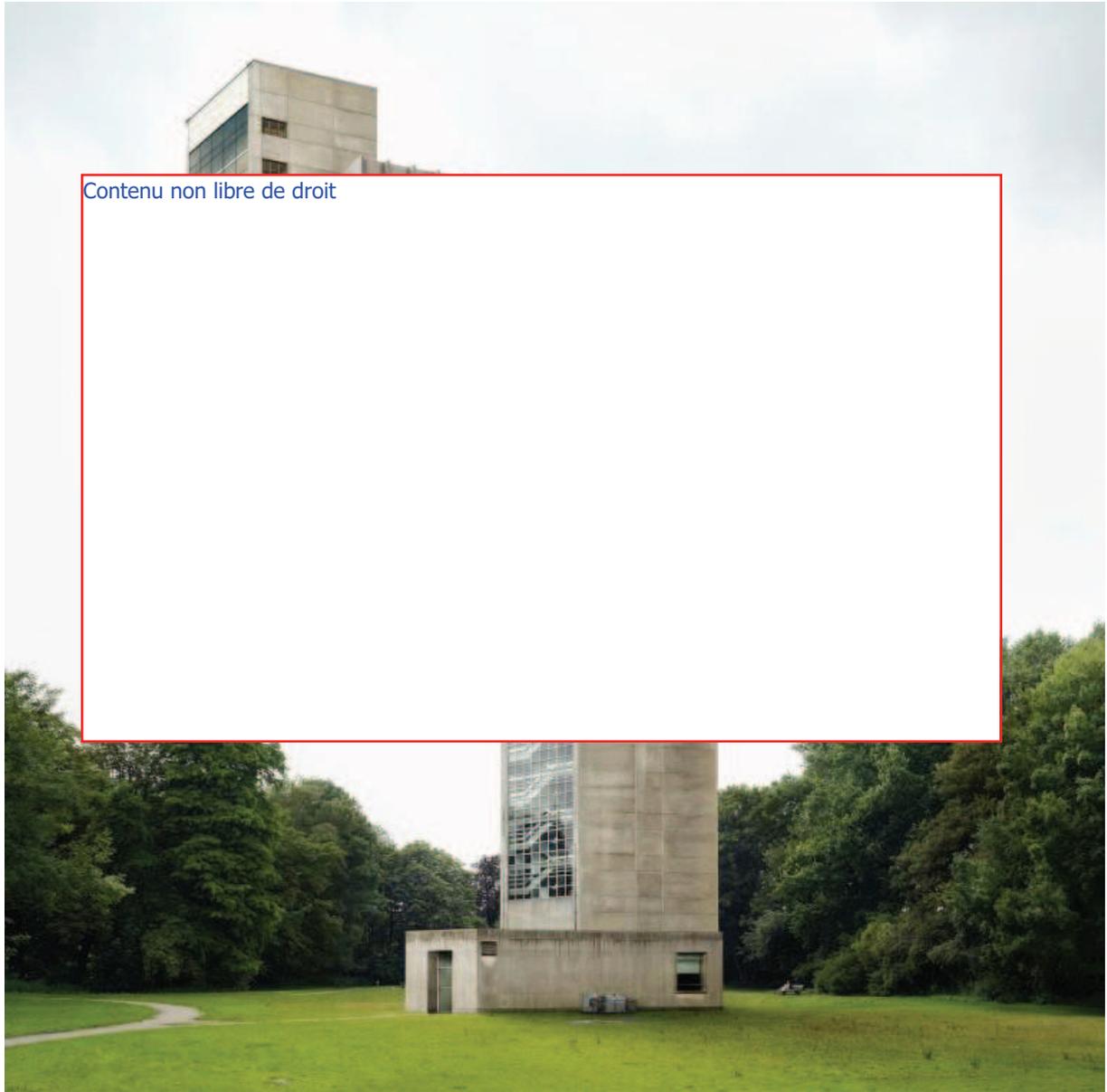


Figure 68 - Filip Dujardin, Fictions #19, 2007.

articulation harmonieuse mais fragile entre verticalité et horizontalité, mais aussi entre sol et ciel. L'utopie de cette construction improbable réside tout autant dans la mise en image d'un espace d'entre-deux, interstitiel que dans la confrontation de tensions antagonistes qui s'interpellent et s'épousent en stature. Comme le *Saint Sébastien d'Aigueperse* de Mantegna, la tour imaginée par Dujardin tient en stature dans un jeu subtil et équilibré des tensions. Là où les flèches transpercent les flancs du martyr adossé à la colonne, les blocs horizontaux de la tour de Dujardin répondent à la verticalité de la tour qui s'érige. La tour montre et dit ainsi l'architecture qui affirme la possibilité fragile et tendue d'un habiter, d'un entre-deux conciliant et accueillant qui s'ouvre et se projette. La tour dans sa conception utopique inquiète l'horizontalité d'une terre qui origine, ambitionne et interpelle la verticalité vers un ciel qui accueille et persiste. Il s'agit d'un système qui fonctionne en réciprocité et, si de prime abord la tour semble tendre uniquement vers le ciel, l'utopie nous apprend aussi à poser le regard vers le sol. Un sol qui n'est pas uniquement l'origine mais aussi ce vers quoi la tour nous emporte et nous concentre. C'est dans ce double moment, d'élévation tout autant que de descente, que nous tenterons à l'avenir de diriger notre propos.

2-3-2 La tour de Babel : un lieu utopique qui assemble les humains autour de l'Homme

La tour de Babel intervient à ce moment car elle apparaît pour nous comme le paradigme de la construction commune d'une tour architecturale qui inquiète l'utopie par diverses entrées et en souligne les enjeux et les projets. Nous questionnerons ainsi de multiples aspects liés à la tour de Babel qui se recoupent souvent avec comme ligne directrice l'utopie en tant que désir commun initial et créateur. Il s'agira ainsi de voir la tour comme un élan primitif de la construction, élan conjugué à la réunion des hommes qui se rassemblent et s'assemblent. Ensuite, avec l'éclairage majeur de Zumthor et Petrosino, nous tenterons de questionner l'entendement général de l'épisode biblique pour en saisir une réflexion dont l'utopie déplace le propos vers une compréhension au service de la poïétique et du langage. Entre architecture, littérature,

philosophie et art contemporain, il s'agira d'entendre la tour de Babel comme figure tutélaire et focalisée des préoccupations utopiques universelles et originelles.

Avant même d'étudier spécifiquement la tour de Babel, nous tenons ici à répéter que dans son acte de construction, elle répond à un désir initial de créer, une nécessité qui meut et met en mouvement. Dans ce mouvement se situent tout à la fois une certaine théorie qui est celle du projet qui se fomenté en amont mais aussi le passage à l'acte qui envisage la concrétisation de l'édifice à travers le chantier. L'édification de la tour est le mariage nécessaire et harmonieux entre un savoir et un pouvoir. Si l'acte de pouvoir est plus visible de par sa perception directe, il faut souligner la théorisation qui le précède et l'accompagne tout au long de sa réalisation. L'utopie réside d'ores et déjà dans ce pli du projet qui pense et construit concomitamment, dans un système d'échanges et de connexions nécessaires. Cette articulation créative et productrice, Valéry la perçoit notamment dans le travail immense et pluridisciplinaire de Léonard de Vinci qui se place pleinement au sein de ce pli qui alterne et conjugue théorie et pratique :

Mais Léonard, le langage ne lui est pas tout. Le savoir n'est pas tout pour lui ; peut-être ne lui est-il qu'un moyen. Léonard dessine, calcule, bâtit, décore, use de tous les modes matériels qui subissent et qui éprouvent des idées, et qui leur offrent des occasions de rebondissements imprévus contre les choses, comme ils leur opposent des résistances étrangères et les conditions d'un autre monde qu'aucune prévision, aucune connaissance préalable ne permettent d'envelopper d'avance dans une élaboration purement mentale. *Savoir* ne suffit point à cette nature nombreuse et volontaire ; c'est le *pouvoir* qui lui importe. Il ne sépare point le comprendre du créer. Il ne distingue pas volontiers la théorie de la pratique ; la spéculation, de l'accroissement de puissance extérieure ; ni le vrai du vérifiable, ni de cette variation du vérifiable que sont les constructions d'ouvrages et de machines⁸²⁸

Entre savoir et pouvoir, le geste de Léonard de Vinci se construit et prend toute sa puissance dans une entente où pratique et théorie se répondent en adéquation et en harmonie. C'est ce parallèle que nous voulons établir avec la tour comme pouvoir de construction tout autant que projet pensé de la construction. C'est cette puissance de la tour de Babel que nous souhaitons approcher, notamment par le biais de la

⁸²⁸ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 144.

représentation telle que la réalise Pieter Brueghel l'Ancien. Quand il peint *La Grande Tour de Babel*⁸²⁹ vers 1563, l'artiste n'illustre pas simplement un événement biblique mais à travers la représentation, il tente de rejouer le geste initial et puissant de la construction qui s'origine au sol pour s'élever vers le ciel. Si de prime abord, nous apercevons un empilement d'étages les uns sur les autres, en y regardant de plus près nous constatons en réalité que cette tour est construite de manière assez instable selon une élévation spiralaire. C'est effectivement un chantier que Brueghel nous donne à voir, celui d'une tour qui s'élève étape par étape au cœur d'un paysage vaste où se mêlent ville, campagne et bord de mer. Si le dessin de l'artiste est architecturalement très précis, sa stature n'en demeure pas moins improbable car empreinte de fragilités et d'incohérences. Des parties totalement abouties côtoient des échafaudages et au sol, des pierres en cours de taille. Dans cette chronologie de l'architecture, l'artiste instille un aspect narratif où la part d'humanité est omniprésente. En mettant en exergue le chantier de la tour plutôt qu'une vision aboutie et idéale de la construction, Brueghel tend à souligner que c'est l'acte qui importe avec Babel plutôt que le but. La tour n'est d'ailleurs pas spécialement élevée et le format paysage accentue une focalisation sur la base de la tour ainsi que sa construction plutôt que sur son sommet qui rencontre à peine quelques nuages bas. C'est certes une tour que montre l'artiste, mais sa construction en tant que chantier et processus en cours apparaît comme le sujet principal de l'œuvre. Pour accentuer l'aspect utopique de ce chantier permanent, Brueghel place sa tour à la rencontre du ciel, de la terre et de la mer dans un espace indiscernable et multiple. Entre ruralité naturelle et construction manuelle, le geste du bâtir se montre tout autant dans le projet théorique que dans la réalisation pratique qui ambitionne et projette. L'artiste ne donne pas à voir un simple objet bâti et posé sur le sol mais un espacement d'espaces en formation et en rythme, « l'homme n'érige jamais un simple objet construit, mais à travers cette manière d'édifier il définit aussi un lieu et institue un monde⁸³⁰ ». Comme le souligne Petrosino à propos de la tour de Babel, l'homme dans cet acte utopique de construire ne met pas simplement en place un objet mais un cheminement créatif et communautaire qui se dresse de manière évolutive et narrative. De plus, la tour s'impose en rythmes et en mouvements dans un jeu de contrastes entre l'horizontalité de la ville et la verticalité

⁸²⁹ Pieter Brueghel l'Ancien, *La Grande Tour de Babel*, vers 1563, huile sur panneau de bois de chêne, 114 x 155 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

⁸³⁰ Silvano Petrosino, *Babel*, *op. cit.*, p. 78.

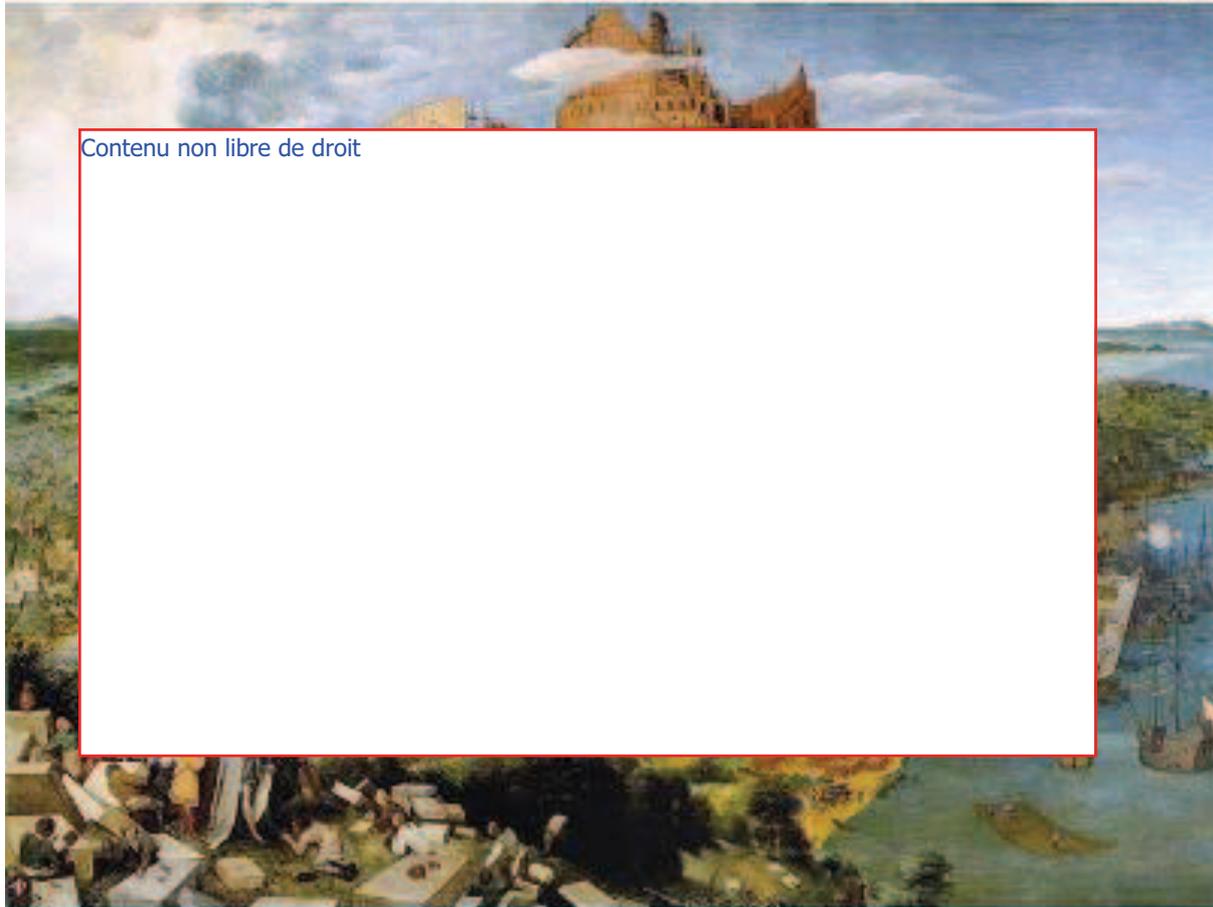


Figure 69 - Pieter Brueghel l'Ancien, La Grande Tour de Babel, v. 1563.

de la construction. A travers ce chantier presque imprévisible, Brueghel semble représenter l'acceptation du fait qu'en surgissant, l'œuvre lui échappe peu à peu. Là où la tour sort du sol pour lui échapper de manière encore imprévisible, l'artiste initie un geste tel un élan sachant que nécessairement, l'œuvre va peu à peu lui échapper en transportant avec elle son temps et son espace propres. En tant que résultat d'un projet, qui est celui d'approcher Dieu et les cieux, cette tour avance à l'aveugle vers l'inconnu, à tâtons. Sans savoir réellement où elle va, la tour évolue à l'initiative d'un élan utopique, traduit en geste, qui est celui de la construction communautaire. Vers un but insaisissable, cette tour se délie du réel pour glisser vers un espace inconnu et nouveau. La peinture de Brueghel est justement la trame de cette élévation, la mise en exergue de ce cheminement entre terre et ciel. Si nous disions plus haut que l'acte de bâtir est indissociable d'une expérience de l'habiter, ce n'est plus le cas spécifique, du moins à l'origine, avec la tour de Babel. Cela aussi est visible dans la peinture de Brueghel où si l'espace s'élève de manière très travaillée à l'extérieur, l'intérieur semble totalement laissé en chantier. Avec Babel, le but n'est pas d'instaurer une expérience communautaire de l'habiter, d'un séjour, mais plutôt de réaliser une construction qui est effectivement un accès, une sorte d'échelle dressée vers un ciel inatteignable. Si le projet semble vain dès le départ, comme souvent en utopie, nous rappelons que sa puissance est une première mise en marche qui réunit les Hommes. Si le dieu biblique mettra plus tard un frein à cette entreprise pour diverses raisons que nous analyserons, il faut tout de même, à l'origine, reconnaître dans ce projet l'utopie louable d'un construire là où il n'y avait encore rien. Dans cette expérience qui rassemble de manière liminaire les hommes vers un projet commun, il s'agit aussi de passer l'épreuve de l'altérité dans une tentative d'accès vers un ailleurs inconnu et insondé. Babel est avant toute chose le projet d'une construction articulant théorie et pratique, dans un rassemblement qui place l'humain au centre des préoccupations. Petrosino précise : « Babel est rêvée, pensée, projetée et finalement construite dans le but d'éviter la dispersion et la confusion : hommes, préparez-vous à l'homme !⁸³¹ ». Dans un questionnement entre multitude et unité, Babel place l'Homme au centre d'un jeu d'espaces dont l'architecture utopique se veut le décor complexe et ambigu.

⁸³¹ *Ibidem*, p. 72.

Nous parlions plus en avant de la cité utopique dans la littérature comme un modèle de regroupement et de réunion d'humains, c'est aussi en ce sens qu'il faut entrevoir la tour de Babel. L'injonction première - avant même d'être un projet architectural - est celle d'un rassemblement où les Hommes se retrouvent et se trouvent dans une expérience archaïque et nécessaire de l'altérité. L'architecture de l'élévation de la tour est un moyen entrepris par Dieu pour amener les Hommes à se rencontrer autour d'un projet fédérateur et communautaire. L'entreprise qui est celle de la monumentalité nécessite la formation d'un groupe comme assemblage de pluralités. Dans ce mouvement qui tend à unir ou réunir les Hommes, l'utopie réside dans un projet qui est celui du construire ensemble mais aussi de fait, une incitation à l'habiter ensemble entre sol et ciel. La tour qui s'élève en stature et tient debout comme un seul corps est là aussi pour métaphoriser le rassemblement qui ne fonde qu'un seul corps unifié autour du projet architectural. Le corps, rappelons-le, est la mesure d'un tout, d'un ensemble et le support de l'expérience esthétique et utopique. C'est ce que Valéry toujours souligne dans l'approche multiple de de Vinci, « il adore ce corps de l'homme et de la femme qui se mesure à tout⁸³² ». Babel est ainsi un élan corporel au service d'un construire qui tente justement de dépasser l'échelle du corps vers une dimension inconnue, un ailleurs supposé. La religion comme idée supérieure insaisissable et insondable intervient dans le récit de Babel comme une altérité inquiétante et étrangère qui agite et met en branle. Avec la construction utopique de cette tour, « la verticalité théologique a ici pour sens de libérer une horizontale anthropologique qui doit s'éprouver dans la fragilité d'une nudité affranchie du secours imaginaire des idoles⁸³³ ». L'entreprise babélie est bien celle d'une mise en contraste entre horizontalité et verticalité dont la tour assure la condition première mais aussi et surtout l'équilibre et la stature. L'architecture envisage l'inenvisageable et met ainsi en place sa structure utopique dans un jeu de tensions qui se rencontrent et s'accordent. Prenant la tour comme figure archétypale de l'élévation qui s'affirme entre terre et ciel dans une confrontation de la verticalité et de l'horizontalité, le récit de Babel offre une place novatrice à l'Homme qui s'assemble et fonde ainsi sa stature et son équilibre. Il fait ainsi l'expérience de l'élévation et de la persistance, d'une solidité façonnée à travers ses multiples fragilités. L'unification des hommes et des femmes dans le projet babélien est tout autant le motif de la création qu'il en est le moyen et le

⁸³² Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 43.

⁸³³ Silvano Petrosino, *Babel*, op. cit., p. 32.

but. Petrosino affirme ainsi que, « par conséquent la construction de la Tour apparaît sans doute comme un effet de la réunion, mais "en même temps", comme le souligne Hegel, celle-ci se présente également comme sa condition même de possibilité⁸³⁴ ». Quand nous disions que la rue ou la place étaient des espaces privilégiés dans la possibilité d'une rencontre de l'altérité, la tour de Babel transforme cette possibilité en obligation et incite à la rencontre, au rassemblement même. Au sein de ce rassemblement il ne s'agit pas seulement d'un acte de regroupement, nous devons entendre plus profondément le sens induit par ce rassemblement. A travers cette notion est sous-tendue l'injonction d'un rapprochement et d'une rencontre, à savoir expérimenter l'altérité de manière poétique et poïétique. En liant rassemblement et projet utopique, le récit babélien interpelle l'homme à se rencontrer lui-même dans le regard d'autrui avec lequel il s'intègre dans un projet créatif. Dans la rencontre et la découverte de l'autre, de l'étranger, se trame une réponse à mon corps qui est debout face à l'autre. Dans cette rencontre de la corporéité est aussi mise en œuvre l'articulation des tensions qui se répondent et s'interrogent. Se met alors en place une sorte de dialogue qui se poursuit autour du projet poïétique, éthique et politique. L'homme va chercher dans l'autre qui lui fait face la réponse de son propre corps, il s'agit d'une sorte d'introspection qui n'est pas à saisir du côté d'un narcissisme mais justement dans une réponse universelle qui dit ma condition d'exister et donc d'habiter. C'est cette puissance que nous voulons trouver symboliquement dans l'invitation de Dieu à se rassembler autour de l'acte de construire cette tour de Babel. Il s'agit en quelque sorte à travers ce rassemblement, de faire une introspection collective vers ce qui fonde le caractère universel de l'Homme, caractère qui passe notamment par l'acte de création qui projette et persiste. Pour Petrosino toujours, « ce rassemblement est l'appel qui enjoint à la diversité des hommes de se tourner vers l'unité de l'homme, il est l'appel qui enjoint aux hommes de se tourner vers le soi-même de l'homme⁸³⁵ ».

C'est dans cette optique, où l'homme qui en construisant se construit aussi lui-même, que nous voudrions interroger une pratique assez spéciale qui est celle des *Castells* catalans. Nous verrons alors que si nous ne sommes pas exactement dans le domaine des arts plastiques ni vraiment dans celui de l'architecture, cette pratique

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁸³⁵ *Ibidem*, p. 69.

a ici toute sa place tant elle relève de ces disciplines au profit d'un langage totalement et indéniablement utopique. Cette pratique, vieille d'environ deux cents ans voire plus, voit le jour en Catalogne espagnole où elle est depuis devenue un élément incontournable de la culture folklorique et populaire d'où son classement en 2006 dans la liste représentative du patrimoine mondial immatériel de l'humanité. Il s'agit dans le cadre de festivités populaires de réaliser une sorte de tour humaine sur six à dix étages. Seule la puissance corporelle mais aussi le travail d'équipes mixtes permettent d'effectuer cette prouesse à la fois technique et sportive. Peu à peu codifiée au fil des années, cette pratique au départ très aléatoire est devenue un symbole de la culture catalane qui dans certains endroits s'élève au rang d'art. Organisée et réalisée par des équipes appelées « *colla casteller* », ces tours humaines tendent à élever un geste architectural lié à la prouesse corporelle qui se tient en stature, en étapes et dans un équilibre qui articule les tensions et les rythmes. Lors de ces rencontres qui sont parfois devenues concours, la musique est omniprésente et rythme en battements les mouvements des participants. Ces derniers, de tous âges, homme et femmes confondus, s'organisent pour former la tour la plus haute, la plus stable et la plus effective possible. A la base de cette tour improbable, plusieurs dizaines voire centaines de personnes chaussées forment au sol une sorte de socle puissant, debout, comme une mêlée, nommée *pinya*. Au-dessus de cette marée humaine solide montent progressivement en appui les étages plus ou moins nombreux qui tiennent debout dans un équilibre qui devient naturellement de plus en plus précaire. Enfin, pour couronner cette tour humaine, un enfant, le plus petit de tous, porte sur son dos le dernier élément de la pyramide, un autre enfant appelé l'*enxaneta*, qui salue (il fait l'*aleta*) pour valider la finalisation de la construction. La performance n'est pas pour autant terminée car il s'agit alors du haut vers le bas de déconstruire littéralement et minutieusement ce maillage tout en conservant les équilibres et les tensions. Entre construction et déconstruction, cette élévation utopique laisse toute sa place à l'accident, à l'imprévu, qui font aussi malheureusement partie du spectacle. Dans cette entreprise humaine, le corps est totalement investi dans l'édification d'une architecture où chaque corps interagit avec la masse qu'il forme à l'unisson. Dans une sorte de chorégraphie orchestrée et étudiée, les *castellers* vêtus de costumes traditionnels se regroupent et s'organisent dans une rencontre poétique et poïétique de l'altérité. Nous retrouvons dans cette gestuelle plastique et éthique l'élan premier de la tour de Babel dont l'entreprise nécessite de manière liminaire la réunion des corps,

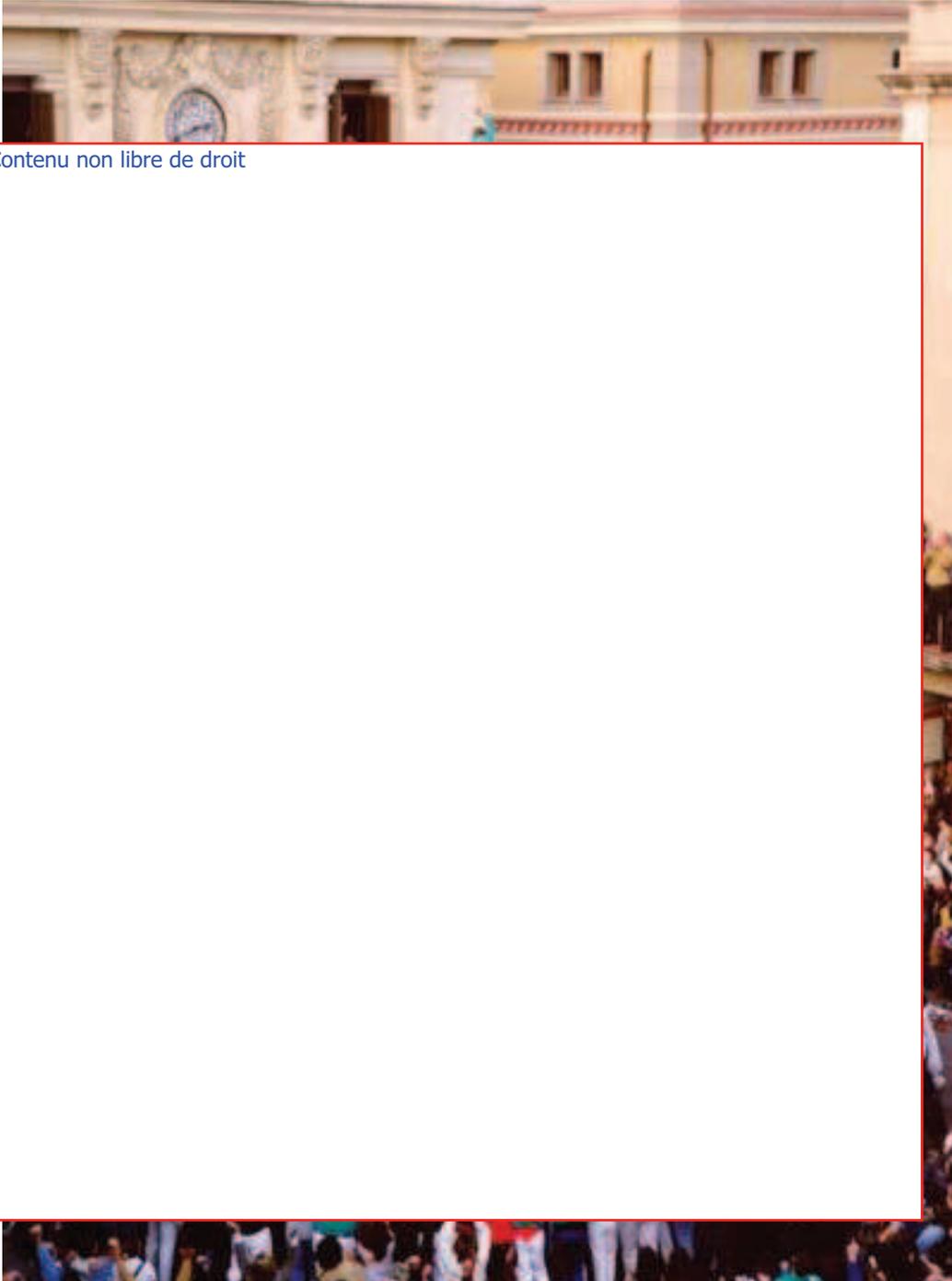


Figure 70 - Castells catalans à Barcelone.

« ce rassemblement est l'appel qui enjoint à la diversité des hommes de se tourner vers l'unité de l'homme, il est l'appel qui enjoint aux hommes de se tourner vers le soi-même de l'homme⁸³⁶ ». Dans cette introspection commune que partagent Babel et les *Castells*, se montre et s'affirme la puissance de l'élévation qui intervient dans la surprise d'un surgissement où les Hommes en stature et en équilibre s'interpellent et se répondent.

Différemment de l'entreprise babélique, la pratique des *Castells* ne tend pas vers un ciel illimité mais s'effectue dans une élévation comme geste symbolique voir allégorique. Sur ces quelques étages humains, l'élan utopique est suffisant pour instituer une cohésion vers un ailleurs symbolique mais interpellé. Entre un sol solide et un ciel tutoyé, cette tour monumentale inscrit un geste éphémère qui souligne certes l'élévation mais aussi la descente, comme un dialogue de réciprocités. Ce château collaboratif, qui se construit traditionnellement sur la place, rejoue et agence l'espace entre *khôra* et *kairos*. Nous sommes dans la suspension surprenante d'une forme qui prend forme et d'un geste qui se tient en stature à travers le temps et l'espace. Moment à la fois lent et fugace, cette tour érige un lieu, et dans ce même geste, un espace tout autant qu'une manière d'habiter poétiquement et poïétiquement cet espace. De cette ascension suivie d'une descente tout autant architecturale et chorégraphiée, il ne persiste que le souvenir de ce qui a eu lieu, au centre de la place qui accueille et projette tout en conservant l'empreinte, le témoignage de ce qui a existé. Ce dialogue, cette dialectique soulevée par la pratique des *Castells* nous éclaire sur une dimension méconnue ou souvent mal comprise du récit babélique et qui consiste souvent à associer la réponse de Dieu face à l'orgueil présumé de la tour comme une vengeance improductive et punitive.

Nous avons souvent tendance à associer la conclusion de l'épisode babélique à une sorte de pagaille inintelligible car dès l'origine, « le nom même de Babel évoque spontanément la confusion d'un langage – d'un *babel* – voué à l'insignifiance, au désordre et à l'incompréhension⁸³⁷ ». Petrosino va encore plus loin dans cette tentative liminaire d'approche en citant Paul Ricœur qui parle d'une « catastrophe linguistique

⁸³⁶ *Ibidem*.

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 7.

infligée aux humains par un dieu jaloux de leur réussite⁸³⁸ ». C'est cette conclusion hâtive que nous tenterons alors, grâce à l'utopie comme direction, d'étayer afin d'en saisir une conception plus optimiste au sein de laquelle la création prend tout son sens dans la multiplicité. Nous ne voyons pas effectivement dans la décision divine une punition face à l'orgueil démesuré des humains qui se traduit par l'architecture de l'élévation, mais plutôt la remise en cause d'un écueil, d'un achoppement sur le parcours de l'entreprise. En effet, si les constructeurs de Babel suivent l'injonction divine du rassemblement, ces derniers peu à peu perdent de vue non point le but recherché mais la manière, le cheminement pour y parvenir. Le problème de Babel n'est pas l'érection de la tour comme offense aux cieux mais bel et bien la mise en place pour y parvenir d'un système où le rassemblement a été remplacé malheureusement par une quête effrénée de l'unité absolue. Noyés dans cette quête monumentale, dans cette entreprise utopique, les constructeurs en ont perdu le sens premier qui était la réunion des diversités et des altérités. Confondus dans le projet, focalisés et entêtés par l'entreprise unique, les bâtisseurs biffent leurs spécificités et leurs individualités fondatrices pour ne former qu'un corps unique, uniforme et imperméable. Face à cet égarement absolutiste et stérile, Dieu n'a plus d'autre choix que de descendre rencontrer cette tour qui est devenue non point un affront à sa supériorité mais un égarement au projet communautaire initial. Cette thèse que nous partageons avec Petrosino correspond à notre approche utopique car elle accepte l'erreur non comme une fatalité mais comme une source créative et mouvante. Il s'agit d'une sorte d'accident de parcours sur le cheminement utopique qui ne court pas à sa perte mais vers une direction nouvelle et imprévisible. Ainsi, l'utopie de la construction ne réside plus uniquement dans une tour qui s'élève vers un ciel magnifié mais elle inquiète aussi un phénomène de descente qui interroge l'architecture humaine dans un dialogue réciproque et mutuel. Bien qu'elle se donne pour ambition de toucher le ciel, Babel demeure une tour de l'ici-bas, du réel et de fait Dieu est bien obligé de descendre pour la constater et l'entendre. Il ne s'agit alors pas d'une catastrophe mais d'un cheminement inattendu car constitué et ambitionné par un accident imprévisible. Ainsi, « Dieu descend voir, il descend pour voir, et il finit effectivement par voir. C'est-à-dire qu'il voit ce qu'il est impossible de ne pas voir, une magnifique tour, certainement, mais surtout une manière d'habiter, de penser, en dernière instance une

⁸³⁸ Paul Ricoeur, *Le juste*. 2, Paris, éditions du Seuil, 2005, p. 131.

manière d'être ou d'exister⁸³⁹ ». Dans cette conception, l'architecture comme condition d'habiter se noue véritablement dans une articulation où un surgissement en appelle tout autant à l'élévation qu'à un retournement sur sa fondation initiale et originelle. Nous dirons finalement que la conclusion du récit babélien est « non l'histoire d'un châtement, mais l'affirmation dramatique d'une visée créatrice⁸⁴⁰ ». C'est en effet cette posture que nous souhaitons prendre car elle revêt tant dans sa forme que dans sa philosophie une démarche utopique.

Dans cette finalité où Dieu descend observer la tour, et comme une sorte de punition dont découle la pluralité des langues dans une confusion inaudible, nous préférons voir plutôt le miracle poétique de la multitude qui interagit. En effet, si le récit de Babel est quasiment toujours associé à la naissance des langues diverses comme une sanction catastrophique de l'incompréhensible, nous y percevons plutôt une ouverture du champ poétique qui s'offre à la variété et à la diversité quitte à, dans un premier temps, engendrer une certaine perte dont nous savons à présent qu'elle est souvent rassurante et nécessaire. En engageant la diversité des langages, ce n'est pas l'incompréhension qu'entraîne la réponse divine mais une solution nécessaire à l'égarement des Hommes face à une attitude extrême d'absolutisme unitaire. C'est ce commentaire que propose Petrosino dans la lecture de Pierre Gisel que nous transposons ici :

on attendait l'ouverture, la prise de la parole, l'instauration d'un dialogue, et c'est une ville groupée autour d'une tour centrale qui voit le jour. Une tour autour de quoi le monde se concentre, une ville qui s'incurve sur elle-même. [...] Babel préfigure l'univers concentrationnaire d'où est expulsée toute altérité et toute singularité. L'histoire devait être réponse créatrice, elle se fait négation. [...] Le texte biblique s'occupe d'instruire un procès historique. Il dénonce un monde d'où seraient expulsées les différences et l'irrépressible pluralité au profit d'une résorption violente dans l'unité et l'égalité⁸⁴¹

Avec cet extrait, le théologien exprime parfaitement l'écueil commis par les constructeurs de Babel qui consiste à élaborer un monde presque clos, fermé sur lui-

⁸³⁹ Silvano Petrosino, *Babel*, op. cit., p. 117.

⁸⁴⁰ Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, éditions du Seuil, 1997, p. 52.

⁸⁴¹ Pierre Gisel cité par Silvano Petrosino in, *Babel*, op. cit., p. 131.

même car le but a pris le dessus sur l'entreprise en tant que cheminement et parcours. La société babélienne, comme nous le constatons chez More ou Rabelais, devient peu à peu une cité enclavée, aut centrée et imperméable, dont seul le projet d'ériger une tour guide le groupe qui ne fait plus qu'un. C'est face à cette vision, à cette politique monofocale et égocentrique, que la réponse divine vient imposer avec stupeur une réaction créatrice qui est celle de la réouverture. En disant non, Dieu dit oui à autre chose représenté par l'ouverture au *logos* comme un don divin qui nécessite d'être habité et parlé. Pareillement, Dieu dit non à l'automatisme de l'entreprise mécanisée en système stérile et tente l'ouverture des dialogues, d'une philosophie entre politique et éthique :

Dieu intervient. Mais que fait-il ? Il stoppe l'entreprise. Comment ? En brouillant les langues. Jugement donc, et arrêt opposé au projet de construction des hommes. [...] En brouillant les langues, Dieu stoppe l'entreprise ; mais du même coup, il pose une dimension qui permet et commande à l'homme de construire le monde et de se construire. Grâce à la pluralité des langues, la chose et la parole se descellent à nouveau. La création est dès lors possible, et non plus la seule affirmation totalitaire des choses. [...] L'homme est interpellé, sommé de répondre ; institué responsable. [...] Le texte met en joue ce monde où la parole est asphyxiée parce qu'elle est une⁸⁴²

L'Homme sommé de répondre à l'injonction divine se trouve alors non plus confronté au projet unique de la tour mais à l'érection d'un monde entier qui est celui de son propre accueil et donc de son habiter. Le jugement supérieur qui intervient du ciel est une réponse à l'égarement au profit d'un langage qui est celui de l'échange, de la rencontre, de l'altérité et aussi de la subjectivité. Il s'agit alors de saisir l'individualité au sein d'un groupe nécessairement uni mais conscient des diversités, de la nécessité d'articuler alors commun et privé, intime et public. En instaurant la diversité des langues, Dieu fait renoncer l'Homme à un langage unique stérile mais ouvre à la multitude des langages, oraux et écrits, plastiques et architecturaux.

Babel est en effet cette expérimentation architecturale fondatrice qui nous enseigne l'aspect primordial et liminaire du langage qui découle des Hommes avant d'être objet de construction. L'épisode nous apprend l'importance du projet en tant que langage qui s'affirme, se dit et s'écrit tout à la fois dans un acte utopique de création.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 133.

C'est cette démarche que soulève Potié dans une présence initiale de l'architecture comme pensée et réflexion, « la langue de l'architecture s'éprouve par la force expressive d'intonations qui évoquent la force d'âme des sujets avant la perfection formelle des objets⁸⁴³ ». Architecture et dialogue sont ici noués dans un échange où le récit emporte avec lui des formes dont résulte l'architecture en tant que construction et agencement d'espaces et d'habitations. L'architecture apparaît comme le récit formel qui découle d'un acte de langage humain dont l'essence est de dire tout autant que de montrer et transmettre, mettre à travers le temps et l'espace. Babel en tant qu'archétype nous montre cette démarche avec une complexité où se mêlent les disciplines et les réflexions. Ainsi pour Gaudin, « la tour de Babel représente la tentative d'accéder à Dieu par les voies de l'architecture symbolique. Mais l'absence de dialogue sonne le glas de l'idéalisme subjectif privé de l'objectivité du dialogue : échec de l'universalisme abstrait et de l'idéalisation. Le contact du moi avec Dieu, avec le toi absolu, s'avère impossible s'il ne s'enracine pas dans le partage du langage, s'il ne s'accomplit pas dans les mots⁸⁴⁴ ». Dans l'acte d'élévation entre terre et ciel s'instaure un langage, un récit, un dialogue des formes qui résulte d'un acte premier de penser et de *logos*. Architecture et langages s'entremêlent dans cette forme d'écriture qui envisage et donne naissance à une multitude de formes qui s'affirment et se dressent. Avec cette possibilité d'échanges encore brouillés au sortir de l'épisode babélien, ce qu'accorde Dieu à l'humain est surtout la possibilité de communiquer et ainsi de trouver une place face à l'altérité, de même qu'une place à soi, tout autant de conditions d'habiter. Dans le réseau d'échanges ouverts par Babel, l'homme fonde sa politique où langages et architectures se conjuguent à l'éthique : « Moins qu'à la diversité des langues, l'histoire de Babel se réfère à la communication entre les hommes, fondement de leur existence sociale et de toute morale commune⁸⁴⁵ ». Dans l'arborescence des langues ouverte par Dieu, ce n'est pas une pagaille ou une confusion qu'il faut voir mais une ouverture des possibles qui permet justement de se reconnecter à l'essentiel perdu de vue, à savoir la mise en place d'une éthique sociétale entre communauté et individualisme. Dans cette éthique qui se construit et se revendique en échange, le langage, sujet de toutes les préoccupations babéliennes est à la fois le moyen et le sujet de construction. Disons autrement que Babel est un

⁸⁴³ Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, op. cit., p. 49.

⁸⁴⁴ Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, op. cit., p. 132.

⁸⁴⁵ Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, op. cit., p. 192.

langage au service du langage, elle raconte et témoigne d'une histoire commune passée qui influence le présent en ambitionnant le futur à venir. En cela Babel est un texte fondateur au double sens du terme, elle construit dans le même geste qui bâtit son aspect fondamental. A travers son ouverture arborescente, c'est aussi le récit qui se déploie par arborescence au profit d'une poursuite du sens et des possibilités littéraires et idéales. Babel en tant que texte liminaire construit et poursuit le chemin qui est celui de ses possibilités : « Babel est un texte. Il se range dans la classe d'écrits que depuis deux siècles nous nommons littéraires : ceux mêmes dont la structure sémantique, à la fois stable et toujours inachevée, comporte une constellation de sens jaillissant d'un noyau éclaté ou en voie d'éclatement⁸⁴⁶ ». Ainsi en tant que texte, le langage de Babel se transmet et son support nécessaire, qui n'exclut pas l'oralité, devient le livre. Un livre, puis des livres dont la bibliothèque, nous pourrions dire, est son propre mode d'habiter. Nous verrons alors comment, au regard de l'architecture, la tour et la bibliothèque entretiennent bon nombre d'interactions et de porosités.

2-3-3 La tour et la bibliothèque, accueillir le livre et accepter l'infini

Le livre est ici pris comme support du langage dans ses qualités utopiques qui permettent de l'entendre comme un récit en perpétuel changement, en mouvement et en transitions. Réunion insaisissable d'histoires, de trajectoires, de transitions et de narrations il est, à l'instar de l'architecture, un agencement d'espaces et de temps qu'il déploie et déplie selon son propre rythme. Le livre intervient dans une rencontre de l'utopie car il induit un voyage, un déplacement vers un ailleurs possible et ouvert qui échappe à tout système ou prédéterminisme. Ainsi, le livre écrit n'est pas une instance figée et close mais une ouverture qui s'effectue en glissements variables et imprévisibles ; c'est cette approche que décrit Borges pour qui, « chaque fois que nous lisons un livre, le livre a changé, la connotation des mots est autre⁸⁴⁷ ». Il est alors

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁸⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Conférences, op. cit.*, p. 157.

impossible de saisir l'élan tendu par le livre qui s'ouvre et se parcourt, la métaphore du voyage est omniprésente. A l'image de l'art, il relève d'un surgissement qui surprend et dessaisit au profit d'une expérience poétique qui se dresse et s'affirme. Comme la tour architecturale qui surgit de la main de l'homme là où il n'y avait encore rien, le livre intervient en création, traverse le temps et l'espace comme une condition possible d'exister et d'habiter un monde. De fait, il est aussi le prolongement et la réponse d'un corps en stature qui se confronte à l'altérité. Comme le souligne Borges, le livre prolonge le corps mais aussi et surtout sa capacité réflexive et créative :

De tous les instruments de l'homme, le plus étonnant est, sans aucun doute, le livre. Les autres sont des prolongements de son corps. Le microscope et le télescope sont des prolongements de sa vue ; le téléphone un prolongement de sa voix ; nous avons aussi la charrue et l'épée, prolongements de son bras. Mais le livre est autre chose : le livre est un prolongement de sa mémoire et de son imagination⁸⁴⁸

Le livre dépasse l'outil pur car il envisage sa réalisation au quotidien de la contemporanéité. Entre passé dont il résulte et témoigne, présent qui est celui de la rencontre et futur qui interpelle le déploiement de sens et de significations, le livre est une sorte d'architecture qui s'ancre originellement et s'épanouit vers un ailleurs incontrôlable et imprévisible. Sous ses diverses formes qui marquent l'Histoire au fil des évolutions techniques et idéologiques, le livre s'inscrit aussi comme un archétype universel du récit et du dialogue. Cela est d'ores et déjà très palpable chez More qui en 1516 souligne dans son *Utopie* l'importance grandissante des procédés liés au papier et à l'imprimerie. Dès que les Utopiens découvrent par le narrateur et son expédition les arts de l'imprimerie et la fabrication du papier de manière très sommaire, ils poussent ces pratiques vers un niveau encore jamais égalé pour l'époque, « ils n'ont actuellement d'autres textes que ceux que j'ai rappelés, mais ces ouvrages-là sont déjà imprimés et répandus à plusieurs milliers d'exemplaires⁸⁴⁹ ». Cela est une vision utopique projective quand on sait qu'à l'époque de More les éditions ne dépassent pas encore quatre cents volumes maximum. L'utopie est avant tout un récit, un texte qui se transmet et de fait, les progrès techniques liés à l'imprimerie apparaissent comme une avancée nécessaire à la transmission utopique. Le livre en tant que support et

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁸⁴⁹ Thomas More, *L'Utopie*, *op. cit.*, p. 188.

objet du récit apparaît comme une figure essentielle et signifiante de ce dernier dont il assure la pérennité et la transition. De fait, il assure aussi la transmission des savoirs et des projets utopiques.

Dans le cadre d'une visite organisée à la Bibliothèque Nationale de France, vous pouvez, avant de découvrir quelques spécimens rares de livres très anciens, pénétrer dans une salle, sorte d'antichambre, dans laquelle cohabitent quelques trois cent seize livres pour l'éternité. Cette œuvre réalisée par le couple d'artistes allemands Wolfgang Kubach et Anna Maria Kubach-Wilmsen s'intitule *La bibliothèque de pierre*⁸⁵⁰ et résidait en 1983, avant la B.N.F., rue de Richelieu. Dans cette petite salle dédiée spécifiquement à l'œuvre mais qui sert de palier avant de pénétrer dans la salle de consultation des livres rares, les murs recouverts d'étagères blanches exposent quelques trois cent seize livres réalisés en marbre de couleurs différentes. Les artistes réalisent alors une sorte de métonymie de bibliothèque afin d'en saisir l'aspect non point figé mais éternel et infini. Dans cette minuscule pièce, à la fois intime et presque secrète, cette œuvre vient résumer avec minimalisme et force ce qu'est l'essence du livre mais aussi la place de la bibliothèque que lui confère l'utopie. Il s'agit pour les artistes de placer la bibliothèque comme un lieu hors du temps et de l'espace en raison de la multitude de livres qui y cohabitent, tout autant de récits, de connaissances et de langages. Sorte de sanctuaire transitionnel, les livres qui y sont de marbre, affirment une solidité et une persistance à toute épreuve. Cette bibliothèque de pierre, dans sa structure rigide et pesante n'est pas sans rappeler la tour de Babel tant d'un point de vue architectural que d'un rapport où le livre représente et métaphorise l'ouverture des langues et des langages. Cet espace presque secret et transitionnel, basé au cœur du labyrinthe qu'est la Bibliothèque François Mitterrand, semble nous indiquer une sorte d'alcôve utopique qui résiste au temps et à l'espace du réel. Avec cette installation, nous sommes dessaisis vers un temps archaïque qui est celui de l'origine du langage, des premiers récits fondateurs qui persistent et perdurent en résistance, et dont le livre est l'objet tout autant que l'acte de transmission. D'aspects froids et bruts, ces ouvrages de marbre s'inscrivent dans un réseau de connexions et d'échanges dont la bibliothèque agence l'espace d'accueil. Les linéaments du marbre, leurs veines, donnent corps à ces réseaux de communications qui entrent en résonance et en

⁸⁵⁰ Wolfgang Kubach et Anna Maria Kubach-Wilmsen, *La bibliothèque de pierre*, 2008, installation in situ, 316 livres en marbres disposés sur des étagères, palier de la réserve des livres rares, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

langages. Dans cette petite pièce silencieuse, les livres parlent, se parlent et nous parlent dans un silence assourdissant. Nous sommes comme parvenus au centre du labyrinthe, au cœur battant et archaïque de cette machinerie immense et arborescente qu'est la bibliothèque. Cet espace intime, presque magique, relève ainsi de l'utopie dans le surgissement inattendu de ce lieu inconnu qui intervient dans le cœur de la bibliothèque pour en assurer les battements. Ces quelques plaques régulières de marbre, si elles ressemblent beaucoup à des plaques funéraires, ne traitent pas de la mort d'une forme mais plutôt de son empreinte au passé qui fonde un certain renouvellement et ainsi un perpétuel reconditionnement. En pénétrant dans cette salle, nous sommes projetés dans un lieu utopique qui nous donne l'impression d'être nulle part mais aussi celle que le temps s'est arrêté. L'œuvre, à la fois plastique et architecturale, dans un glissement utopique, nous déplace dans un ailleurs spatio-temporel, qui nous dessaisit du réel. Attrapés dans la toile de l'araignée nous sommes revenus au centre originel de la création, au point de rencontre des connexions et des réseaux qui s'entrelacent. Au sein de ce maillage gordien, à la fois créateur et inquiétant, il s'agit de saisir la puissance du livre en tant qu'archétype de la transmission du langage, en tant qu'acte de *logos*. Le livre porteur de sens et de paroles architecture l'espace et le temps d'une manière utopique car imprévisible et multiple. L'art de Kubach et Wilmsen réside principalement dans cet agencement d'espaces dont le rythme est soutenu par un jeu de formes et de couleurs qui réside dans la répartition et la couleur des livres. Il s'agit pour cette œuvre de comprendre, comme dans la tour de Babel, une unité à saisir du côté d'une multitude où les diversités se questionnent et se répondent.

Le livre ainsi perçu apparaît comme une figure proche de l'architecture qui s'érige et s'affirme pour transmettre un langage qui se diffuse et évolue de façon imprévisible et projetée. C'est cette porosité entre livres et construction que saisit Victor Hugo pour qui, « l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement, soit comme force, soit comme intelligence⁸⁵¹ ». L'architecture, à l'instar du livre est un témoignage sensible du projet humain, qui se dit et persiste à travers les temps et les espaces. Pour autant,

⁸⁵¹ Victor Hugo cité par Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès in, *L'indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 81.

nous ne pensons pas comme Hugo le propose dans une préface de 1832 que le livre va remplacer voire tuer la construction et que, « l'imprimerie tuera l'architecture⁸⁵² ». Il ne s'agit pas d'une sorte de compétition entre livre et architecture et nous préférons y voir un dialogue où les deux éléments se répondent et s'influencent en actes et en théories. Pour poursuivre ce parallèle, nous pouvons dire que l'architecte possède dans la mise en scène d'espaces et de formes, les qualités requises chez le narrateur qui est une sorte de passeur d'histoires et de récits. Dans son approche de l'architecte en tant que voyageur du monde, Potié affirme ce lien utopique en disant que l'architecte est « celui par qui la volonté de l'Architecture va pouvoir s'exprimer et s'incarner. Il est le traducteur, le narrateur, le héraut du mystère qui va s'accomplir⁸⁵³ ». L'architecture comme l'écriture est cet endroit de nulle part d'où émerge une forme sensible dont résulte une expérience esthétique. La rencontre d'un livre comme le surgissement d'un bâtiment s'affirme à travers un projet initial qui poursuit un cheminement ouvert vers un ailleurs insaisissable et inconnu encore. La bibliothèque comme architecture privilégiée de l'accueil du livre mais aussi comme espace formel d'un réseau de connexions, de savoirs et de communications relève de cette expérience utopique et esthétique qui projette vers un ailleurs impalpable mais prégnant et inquiétant. C'est cette expérience si bien connue du bibliothécaire qui habite en quelque sorte l'espace déployé de la bibliothèque que transmet Borges :

En marchant dans la rue ou le long des galeries de la Bibliothèque nationale, je sens que quelque chose se prépare à prendre possession de moi. Ce quelque chose peut être un conte ou un poème. Je n'interviens pas, je le laisse faire ce qu'il veut. De loin, je le sens prendre forme. Je vois vaguement sa fin et son début, mais pas le trou noir entre les deux⁸⁵⁴

C'est ce parallèle entre marche dans la cité et déambulation dans une bibliothèque qui permet de saisir l'aspect utopique d'un espace dédié au langage en tant que signifiant multiple et ouvert à l'infini, vers l'infini. La bibliothèque, tout comme la cité utopique, en appelle à l'infinie mise en place et agencement d'espaces qui se répondent et s'interpellent au profit d'un langage qui déploie sens et possibilités.

⁸⁵² Victor Hugo cité par Françoise Choay in, *L'urbanisme: utopies et réalités*, op. cit., p. 404.

⁸⁵³ Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, op.cit., p. 79.

⁸⁵⁴ Jorge Luis Borges, *Le rapport de Brodie*, op. cit., p. 151-152.

La bibliothèque, principalement dans la littérature et la poésie de Borges, entretient ainsi avec la tour de Babel de nombreux points de rencontres où l'utopie nous permet de comprendre une recherche perpétuelle de l'infini qui nous échappe mais nous attire naturellement en tant que nous sommes une partie de ce même infini. La bibliothèque, et cela est particulièrement accessible dans l'œuvre de Wolfgang Kubach et Anna Maria Kubach-Wilmsen, fixe une sorte d'instantanéité qui résume et induit un tout qui est incommensurable. Comme par métonymie, il s'agit de saisir, un instant, une partie qui interpelle un tout énigmatique. La bibliothèque est un lieu utopique qui s'affirme dans une rupture de la ville conjugée au quotidien. Elle est cet espacement d'espaces qui est unique et poétique, dans une expérimentation et une surprise de l'expérience esthétique. C'est ainsi que la décrit Borges dans une rencontre poétique et corporelle : « Les rumeurs de la place restent derrière moi et j'entre dans la Bibliothèque. De façon quasi physique, je ressens le poids des livres, la paisible enceinte d'un ordre, le temps magiquement embaumé et perpétué⁸⁵⁵ ». Cet ordre dont parle l'écrivain est justement cet impénétrable fonctionnement utopique qui échappe au réel et dont la bibliothèque est une forme puissante où temps et espaces s'autogénèrent selon leurs propres rythmes. Pénétrer dans la bibliothèque est ainsi une sorte de voyage, de périple, qui intervient dans une rupture du réel qui me projette vers un ailleurs que mon pas inquiète et approche dans une découverte de l'inédit. C'est sur ce modèle que Borges envisage l'écriture de la nouvelle intitulée *La bibliothèque de Babel* qui implique tout autant le voyage, le parcours, que l'infini et l'incommensurable dans un décor caractéristique de son style où temps et espaces nous échappent. Il nous incite alors à pénétrer dans la bibliothèque comme dans une rencontre de la tour de Babel qui s'élève en rythme et battement, « comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse ; j'ai effectué des pèlerinages à la recherche d'un livre⁸⁵⁶ ». Le livre, s'il est primordial dans la vision de Borges, n'est pas le but unique et ultime de sa démarche ; c'est sa quête, le voyage qui conditionne sa rencontre que tente de mettre en avant l'écrivain tout en soulignant son aspect éminemment utopique. Les cheminements proposés par Borges en appellent à l'ouverture mais aussi à l'infinie dans une recherche énigmatique,

⁸⁵⁵ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 83.

⁸⁵⁶ Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., p. 72.

alambiquée et indéniablement utopique. Il accentue cette recherche dans une description très précise et prolifique de l'architecture du lieu qui alterne ordre et désordre. Pour augmenter l'impression d'immensité impénétrable, Borges installe des miroirs comme pour répéter l'aspect illimité qui nous échappe dans un jeu d'espaces. Borges imagine un espace où les lieux se répondent tout autant que les livres. La bibliothèque de Babel consigne, nous le découvrons peu à peu, l'ensemble des ouvrages existants et ainsi il s'agit nécessairement d'un espace non totalisable, un espace de l'exhaustivité qui par définition est infranchissable et infini :

Dans le couloir il y a une glace, qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre ... [...] Car j'affirme que la Bibliothèque est interminable⁸⁵⁷

En parlant de cette immensité interminable, en l'écrivant et en tentant de lui donner un espace, Borges s'inscrit dans une tentative personnelle utopique de décrire et percevoir l'imperceptible. Il s'agit aussi pour lui de concevoir l'inconcevable et de localiser un ailleurs impénétrable dont seule l'utopie nous permet l'accès et l'ouverture. En se plaçant justement dans ce cheminement utopique, Borges répond à une nécessité première de comprendre l'incompréhensible en lui donnant des mots, des images, en faisant acte de *logos*. Il se place dans un aspect de nécessité qui le fonde, un besoin qui marque son empreinte utopique dans la nécessité d'écrire pour tenter de comprendre, de se rassurer de l'incompréhensible de l'univers :

Dans la Bibliothèque de Babel je dirai qu'il y a deux idées. Il y a d'abord une idée qui n'est pas mienne, qui est un lieu commun, l'idée d'une possibilité de variation presque infinie en partant d'un nombre limité d'éléments. Derrière cette idée abstraite, il y a aussi (sans doute sans que je m'en trouble beaucoup) l'idée d'être perdu dans l'univers, de ne pas le comprendre, l'envie de trouver une solution précise, le sentiment d'ignorer la vraie solution. Dans ce conte, et je l'espère dans tous mes contes, il y a une partie intellectuelle et une autre partie – plus importante je pense – le sentiment de la solitude, de l'angoisse, de l'inutilité, du caractère mystérieux de l'univers, du temps, ce qui est plus important : de nous-mêmes, je dirai : de moi-même. Je crois que dans tous mes contes on trouve ces deux éléments. Ce sont un peu des jeux. Ces jeux ne sont pas arbitraires. En tout

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 71-72.

cas ils ne sont pas arbitraires pour moi. Une nécessité, si le mot n'est pas trop fort, m'a poussé à les écrire⁸⁵⁸

Il joue de ce qui l'inquiète, le tourmente profondément, intimement mais au final universellement. Dans l'écriture de cette nouvelle complexe et ambiguë, Borges répond à la nécessité d'une mise en route que conditionne l'utopie. Dans le langage qui est pour lui celui de l'écriture, Borges mêle architecture et utopie dans le but de côtoyer l'incommensurable. S'il prend la bibliothèque comme ancrage et sujet, c'est que cette dernière, à l'instar de Babel est une figure métaphorique de l'ouverture des langues et des possibilités. Le langage de Borges s'inscrit ainsi dans un cercle, soutien d'un éternel retour, dont le langage est à la fois le support et la condition d'inscription et d'apparition. L'utopie tendant à approcher l'incommensurable fonde son acte d'écrire et de penser qui est lui-même insaisissable. L'écriture est tout autant son moyen d'expression que l'expression de ses moyens : « Parler, c'est tomber dans la tautologie. Cette inutile et prolixie épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones – et sa réfutation aussi⁸⁵⁹ ». Dans la rédaction et l'imagination de *La bibliothèque de Babel*, Borges décrit tout autant sa vocation d'écrivain, d'artiste que celle d'architecte qui agence les espaces en acceptant l'infini comme seule limite. Le livre, tout autant que l'architecture apparaît chez lui comme la chose qui persiste et perdure au-delà de la condition humaine : « Peut-être suis-je égaré par la vieillesse et la crainte, mais je soupçonne que l'espèce humaine – la seule qui soit – est près de s'éteindre, tandis que la Bibliothèque se perpétuera : éclairée, solitaire, infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux, incorruptible, secrète⁸⁶⁰ ».

Nous tenterons de confronter cette fin de nouvelle assez solide et fixe avec l'œuvre de Jakob Gautel intitulée *Tour de Babel*⁸⁶¹. A travers une démarche démarrée pour la première fois en 2006 à La Maréchalerie de Versailles, l'artiste imagine une tour haute de plus de quatre mètres réalisée uniquement avec des livres variés. Peu à peu, l'artiste enrichit son projet, notamment à Lille en 2012, en invitant les volontaires

⁸⁵⁸ Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, op. cit., p. 267.

⁸⁵⁹ Jorge Luis Borges, *Fictions*, op. cit., p. 80.

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ Jakob Gautel, *Tour de Babel*, 2006-2013, installation interactive, livres variés et aléatoires, dimensions variables, présentée notamment dans le cadre de l'exposition « Babel » en 2012 au Palais des Beaux-Arts de Lille.

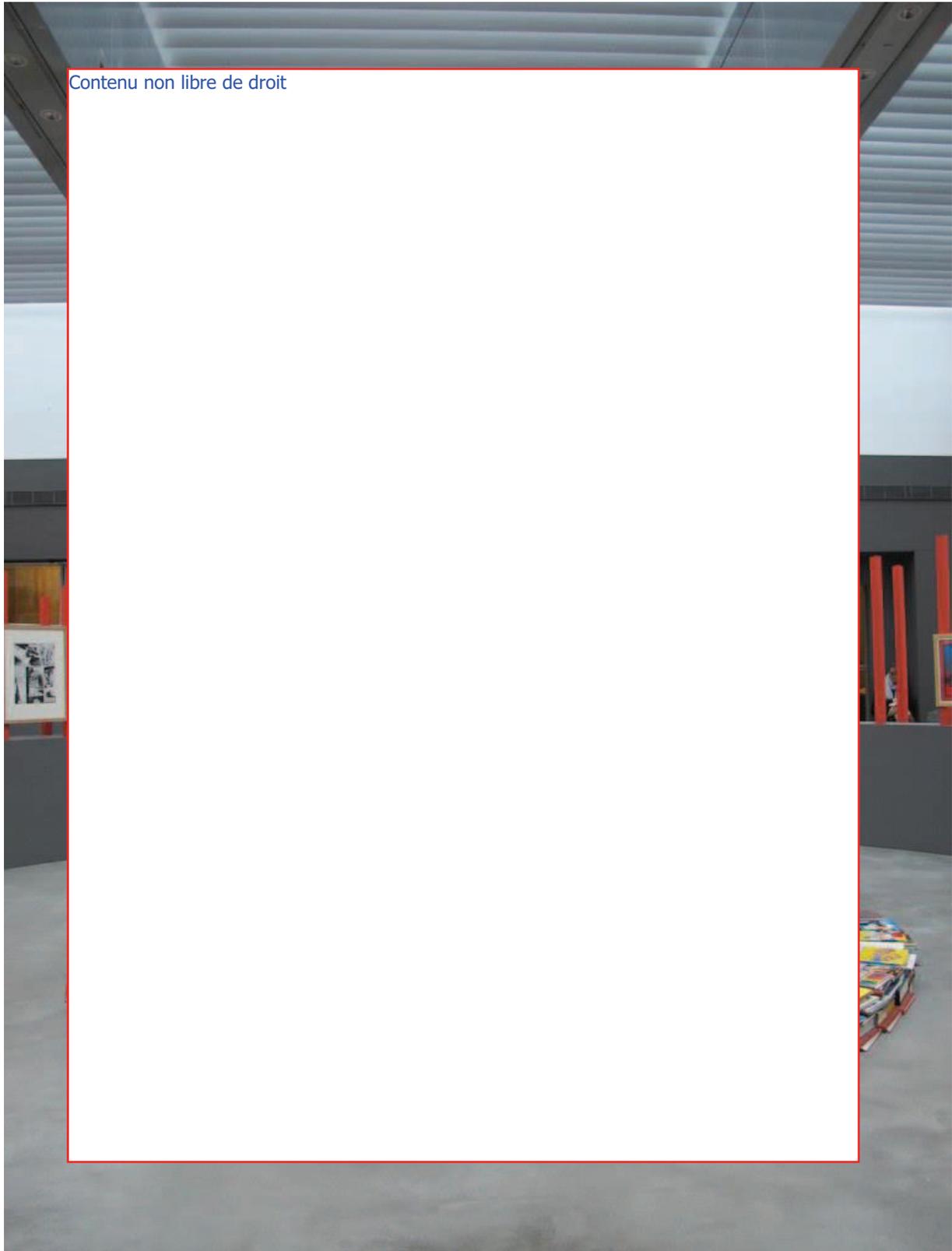


Figure 71 - Jakob Gautel, Tour de Babel, 2006-2013.

à apporter leurs propres ouvrages pour étayer l'œuvre en formation. Ainsi, Gautel érige de manière hélicoïdale une tour immense qui emprunte à la peinture de Brueghel son aspect formel et architectural. La multitude des livres intervient comme une revendication de la diversité en juxtaposant et entassant des livres provenant de tous horizons et de toutes langues. Cette tour prend le livre tout autant comme matériau que comme sujet d'une architecture qui s'érige peu à peu en récit et en sensibilité. En appelant le spectateur à participer à la création de l'œuvre, Gautel le place dans la position d'acteur, de constructeur de cette tour de Babel contemporaine qui interpelle dans ce geste la construction détaillée dans la Bible. Pour l'artiste, cette installation architecturale intervient dans un acte où la mémoire prend toute son importance. Placée sous le signe de la contemporanéité, cette œuvre se situe dans la rencontre utopique d'un passé archaïque et architectural, d'un présent qui est celui du bâtir mais aussi d'un futur en formation qui assure pérennité et persistance. C'est cette prégnance de la mémoire que souligne l'artiste dans un entretien :

Il y a cette mémoire neurologique : de quoi on se rappelle et pourquoi. Ma *Tour de Babel* mélange plusieurs mémoires, les gens qui voient cette œuvre disent « Ah, mais c'est la Tour de Babel ! ». Pourquoi disent-ils ça ? Cette tour n'a peut-être jamais existé, ou au moins pas sous cette forme, ils ne l'ont jamais vue, ou alors seulement la tour imaginaire sur les tableaux de Brueghel, mais sa forme est tellement particulière qu'elle reste dans notre mémoire collective, formée par une culture commune à des gens qui partagent un temps et un moment de vivre ensemble. Il y a donc : la mémoire collective, la mémoire neurologique et la mémoire personnelle⁸⁶²

La brique qui marque l'essence de la construction babélique est ici remplacée par chaque livre qui emporte avec lui sa forme, son histoire, son *logos* mais aussi déploie à l'infini une multitude d'ouvertures et de lectures. En rejouant l'entreprise babélique au contemporain, l'artiste renonce aux écueils soulignés dans la Bible et remplace la recherche accrue d'absolu par une mise en scène de la réponse divine. Il instaure dans son œuvre une multitude de lectures qui sont à la fois littéraires, philosophiques, plastiques, architecturales, religieuses et éthiques. Dans cette ouverture des sens et des langages, il n'est pas dans une confusion mais dans une mise en accord où les individualités se connectent au profit d'un tout unique qui respecte des subjectivités. Il

⁸⁶² Jakob Gautel, dans un entretien disponible sur : <http://qgdesartistes.fr/jakob-gautel/>, (consulté le 8-07-2019).

joue avec la tour de Babel en tant qu'archétype mais s'en éloigne pour proposer un travail utopique où arts plastiques et architecture se rencontrent dans un dialogue esthétique entre sol et ciel. La tour redevient avec lui ce lieu insaisissable de l'articulation des tensions qui se rencontrent au profit d'une harmonie qui se tient en stature et dont le projet persiste à travers le temps et l'espace. Il érige un espacement d'espaces qui propose une possibilité d'habiter poétiquement le monde dans un travail où l'architecture rentre en résonance avec les réalisations plastiques et littéraires. Le livre devient le médium et le matériau, chargé de sens et de significations infinies, qui construisent cette tour dont la totalité nous échappe nécessairement. En exposant cette tour non pas comme une exhaustivité achevée, mais comme un ensemble en cours de formation, il inquiète la capacité artistique du construire qui se conjugue à l'infini. Il accepte consciemment de montrer une instantanéité du construire pour en signifier l'infini qui nous échappe et que l'utopie nous apprend à côtoyer, à appréhender. Dans cette approche artistique, il noue son œuvre avec le récit borgésien qui tente de comprendre ce nulle-part utopique qu'il perçoit dans la rencontre et le parcours d'une bibliothèque labyrinthique et mystérieuse. Il présente l'inconcevable et l'indéfinissable dans une multitude des sens et des lectures qui permet ne serait-ce que d'approcher l'impénétrable. Comme Borges qui a « toujours imaginé le Paradis sous la forme d'une bibliothèque⁸⁶³ », Gautel donne à voir le chantier de cette dernière qui tend vers l'infini sans pouvoir le totaliser. Il s'agit ainsi d'accepter l'utopique indéfinition des choses tout en tentant de les approcher par le biais de l'art qui fonde un langage et donc l'ouverture. Borges, tout comme Gautel, donne à voir les limites corporelles et physiques de l'Homme qui ne sont pas des interdictions stériles et fermées, mais des chemins qui bifurquent sur la quête de l'indicible. Il s'agit alors de faire l'expérience du non-fini non comme un échec, mais comme une possibilité, comme un seuil ouvert qui invite à son inéluctable franchissement. Pour conclure cette métaphore qui relie architecture, tour et bibliothèque dans une approche utopique de l'acceptation du non totalisable, nous lirons la poésie de Borges qui implique la beauté de l'inachevé en présentant le projet d'un homme :

⁸⁶³ Jorge Luis Borges, *Conférences*, *op. cit.*, p. 131.

Qui, dans un livre écrit, chiffât tout l'univers.
Fruit du désir, de la constance et du génie,
L'œuvre démesurée était enfin finie ;
L'homme avait aiguisé, chanté, le dernier vers.

Il allait rendre grâce à l'heureuse fortune
Lorsque, levant les yeux vers le ciel constellé,
Il vit un disque blanc et comprit, accablé,
Qu'il avait oublié tout bonnement la lune⁸⁶⁴

Dans cette rencontre de la tour en tant qu'élément archétypal de l'architecture, nous tentions de saisir dans un premier temps une figure allégorique du construire qui s'instaure en rythme entre terre et ciel. Un rythme articulatoire qui fonde avec la construction l'essence même de l'habiter en tant qu'existence au monde dans et à travers l'espace. Quand la tour joue et rejoue l'espace qui est celui de la stature de l'Homme, il faut ajouter à cela le fait qu'elle est une injonction au rassemblement qui se tient dans l'acte de la monumentalité. L'exemple pluridisciplinaire et poétique des *Castells* catalans, nous permet d'accentuer cet aspect communautaire et liant qu'est l'élévation fragile d'une tension entre le vertical et l'horizontal. Bâtie au centre névralgique de la cité, visible de tous, la tour est ce qui nous réunit dans un projet commun où l'individu fait l'expérience du groupe. Une expérience dont l'architecture est l'essence et le motif, comme nous le rappelle Petrosino qui pour cela fait appel à la philosophie d'Hegel :

On peut dire que des nations entières n'ont su exprimer leurs croyances religieuses et leurs besoin les plus profonds qu'en bâtissant des monuments symboliques ; au moins les ont-elles principalement exprimés dans la forme architecturale [...] Dans ce cas la fin *directe* de ces constructions en soi autonomes consiste justement à ériger une œuvre qui soit *réunion* de la nation ou des nations, un lieu autour duquel se recueillir⁸⁶⁵

A l'instar de la place dont elle érige et dresse l'élan, la tour clame le rassemblement dans une monstration sans détour qui est aussi le surgissement possible de la

⁸⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 131.

⁸⁶⁵ Friedrich Hegel, cité par Silvano Petrosino in, *Babel*, op. cit., p. 70.

rencontre esthétique qui me dessaisit et me déplace avec son temps et son espace propres. Dans ce surgissement intempestif qui me surprend, la tour incarne la condition d'un bâtir qui est intrinsèquement une manière d'aborder l'espace et d'habiter un monde. Cette monumentalité intervient à travers le projet utopique qui m'implique et me déplace dans un élan qui est celui du construire quelque chose là où il n'y avait rien encore. Dans cette quête d'un ailleurs qui m'appelle et m'attire en désir, la tour dans son immensité vient montrer sa puissance et l'autogenèse de ses formes : « la monumentalité est une énigme. On ne peut la créer intentionnellement. Il n'est besoin ni du meilleur matériau ni de la technologie la plus avancée⁸⁶⁶ ». La construction relève de l'énigme en ce sens qu'elle ne cesse de se dévoiler dans son apparition qui nous échappe de manière utopique. De cet éternel recommencement de la forme qui s'affirme entre terre et ciel, la tour rejoue avec l'espace de sa propre stature qui est celle d'un debout qui incite au pas qui avance et rend mobile l'espace.

Entre plein et vide, horizontal et vertical, la tour de la cité utopique apporte dans son élévation le rythme poétique de l'entre-deux qui fonde la possibilité même d'un habiter, d'un habiter ensemble. Quand Heidegger nous rappelle que « nous ne parvenons, semble-t-il, à l'habitation que par le "bâtir"⁸⁶⁷ », c'est aussi pour accentuer la puissance du bâtir qui réside dans une communauté qui s'assemble malgré les différences et les individualités. C'est cela que nous voyons à travers l'exemple inédit de Babel qui, loin de souligner une punition divine face à l'orgueil humain, marque la nécessité d'une communauté qui chemine et projette ensemble dans une mise en dialogue de *logos* qui fait sens. C'est ainsi que la tour a pu tout autant évoquer la notion de livre que celle de bibliothèque qui s'y rattachent en tant qu'espace monumental insaisissable et mystérieux. La vision de Borges qui se traduit tant dans sa littérature que dans sa poésie nous apporte un éclairage majeur dans la conception de la tour-bibliothèque comme un espace non totalisable, infini. Dans l'acceptation du non fini comme forme utopique créatrice et ouverte, la tour nous donne un accès à la possibilité d'habiter le monde et donc le temps et l'espace. Si pour Heidegger, lecteur d'Hölderlin, « la poésie est la puissance fondamentale de l'habitation humaine⁸⁶⁸ », la tour en tant que langage nous ouvre au côtoiement de cette possibilité utopique d'habiter le monde en poètes. Entre les racines et les ramages, tel que le propose Magritte avec son

⁸⁶⁶ Louis I. Kahn, cité par Philippe Potié in, *Le voyage de l'architecte*, op. cit., p. 70.

⁸⁶⁷ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 70.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 244.

arbre-tour, l'architecture devient le support poétique de l'art qui articule les rythmes et les tensions. Dans un jeu de dialogues entre élévations et descentes, la tour s'élance dans l'espace dont elle agence les formes par glissements et espacements. Pour autant, dans le non fini de sa forme qui tend toujours vers un ailleurs imperceptible, elle devient une sorte de tout qui est celui de l'instantanéité qui la conjugue au contemporain. Il s'agit avec la tour de capter cet instant fugace de l'élévation pour y voir la forme d'un chantier qui s'érige peu à peu et de fait nous échappe dans une évolution des formes. C'est aussi certainement ce vertige utopique qui nous dépasse que tente de montrer la tour dans de nombreuses représentations où elle se décrit de manière hélicoïdale. Dans cette spirale qui rétrécit peu à peu et qui tend vers l'inaccessible et utopique infini, la tour devient une sorte d'escalier qui offre un voyage dans un impénétrable entre-deux. Cette gradation entre sol et ciel qui inquiète l'architecture à travers la tour, nous tenterons aussi de la percevoir, différemment, dans la pyramide. La pyramide dans laquelle nous concevons une sorte de tour elle aussi archaïque et en cours d'élévation mais dont le processus diffère tant dans la forme que dans le fond qui l'habite.

2-4 La Pyramide conjuguée au contemporain

« Etre homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter »
Martin Heidegger⁸⁶⁹

Nous abordons ici la figure de la pyramide suite aux approches de l'élévation à travers la colonne, l'arbre et la tour, car dans notre recherche sur l'utopie, cet élément semble intervenir à la fois comme un résumé de ce qui a pu être avancé mais aussi car sa forme et sa symbolique forte apportent un aspect novateur dans notre travail. Si la pyramide soulève un questionnement sur le construire entre terre et ciel, selon une édification qui conjugue et articule les espaces, sa singularité apporte à notre recherche tout un pan inédit qui s'installe dans un accès au symbolique en tant que message et signifiant, mais aussi dans une part à la fois plus sombre et énigmatique qui réside dans son renfermement apparent. La pyramide interpelle le regard et donc le corps, comme nous le disions à propos de la tour, dans une dialectique du haut et du bas qui se répondent en mouvements et en battements. Elle s'inscrit, comme architecture de l'élévation et du surgissement, dans un espace interstitiel qui inquiète et interroge le lieu de sa possibilité, de son apparition et de sa rencontre. Elle fonde ainsi l'expérience surprenante de la rencontre d'un espace en construction qui est aussi celui de l'habiter : « Le regard vers le haut parcourt toute la distance qui nous sépare du ciel et pourtant il demeure en bas sur la terre. Le regard vers le haut mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre. Cet entre-deux est la mesure assignée à l'habitation de l'homme⁸⁷⁰ ». La pyramide dans sa forme progressive et tendue vers le ciel qui l'accueille, interroge, certainement d'une manière plus flagrante que la tour, ce regard qui se projette en hauteur, à partir d'un sol qui l'origine et l'initie. Si elle rejoue la stature de mon corps, tout comme la colonne ou l'arbre qui se dressent et tiennent debout, la pyramide postule dans sa formation close et hermétique une fermeture inaccessible que l'utopie nous permet de reconsidérer loin des apparences et des conclusions hâtives. De fait, nous tenterons dans un premier temps de saisir les conceptions les plus répandues à propos de cette figure pour en saisir les motivations mais aussi les limites que questionnera l'utopie qui se conjugue dans notre travail dans

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 173.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 233.

une articulation de l'art contemporain et de l'architecture. Si, couramment, la pyramide s'appréhende loin de la condition d'habiter en tant qu'accueil et investissement de l'espace, nous tenterons d'entendre à travers sa formation symbolique la possibilité d'une entrée comme une ouverture utopique qui projette vers un ailleurs inconnu mais tangible. Nous nous situerons encore dans la position heideggérienne où « l'habitation de l'homme repose dans cette mesure aménageante qui regarde vers le haut, dans cette mesure de la Dimension où le ciel, aussi bien que la terre, a sa place⁸⁷¹ ». Nous ne placerons pas alors la pyramide dans un espace en retrait, à l'écart de l'espace, comme cela est souvent le cas, mais tenterons de dépasser ces convictions pour saisir entre art, architecture et utopie le surgissement d'une forme poïétique, créative et maïeutique. Loin des repères académiques et entendus, nous tenterons l'impossible utopique de voir dans et à travers la pyramide une ouverture à la vie et donc une condition fondamentale d'habiter où la mort n'est pas à entendre comme une conclusion stérile et close.

2-4-1 Erigée pour la mort, habitée pour la vie

De par son aspect solidement ancré - au sens historique et architectural – dans le sol sur lequel elle s'érige, la pyramide apparaît comme la figure archaïque d'une construction symbolique. Symbolique dans le sens où elle échappe au vivant et à la nature, dans le fait d'imposer un lieu qui s'exclut purement du réel comme un réceptacle clos et stérile. C'est notamment ce que présente Bloch dans une analyse éclairée par la pensée de Hegel : « l'intérieur de cette architecture ignore toute vie en fleurs, éphémère, mais aussi toute sa vie tournée vers l'intérieur : la pyramide est, comme dit Hegel, un coffre où habite un mort, le saint des saints au plus profond du temple n'est autre qu'une tombe et entre ses murs, la barque, la statue colossale du Dieu de l'univers sont un poids écrasant⁸⁷² ». Dans la lourdeur de sa stature et de son enfermement, la pyramide apparaît comme un phénomène fixé dans l'éternité,

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 234.

⁸⁷² Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, op. cit., p. 33.

immuable et immobile. Elle tient en elle un espace qu'elle enclot et qu'elle conserve inchangé au fil des siècles et des époques. Elle traverse le temps non pas dans un mouvement mais dans une pérennisation qui tend à l'éternité. Eloignée au possible du quotidien, elle est le lieu inutile et improductif de l'enfermement érigé en règle mais aussi en symbole en tant que paradigme de l'architecture. Elle recèle dans sa forme et dans l'absence de fonction réellement pratique et pragmatique l'acmé du symbolisme qui possède un sens qu'elle ne transmet pas car elle est fermeture pure et simple. Elle est le motif stoïque et figé de l'Idée platonicienne qui est inaccessible et cela est présenté et symbolisé par son enfermement qui la clôture face au monde du réel et des attentes. Pour Scruton, « c'était la pyramide que Hegel considérait comme le paradigme de l'architecture, car sa qualité monumentale, sa solidité et ce qu'il considérait comme sa suprême inutilité l'autorisaient à penser que sa seule fonction était de nature symbolique, à l'exclusion de tout autre usage actuel ou potentiel⁸⁷³ ». Phénomène et expression stérile du symbolique, la pyramide est par définition impénétrable et imperméable. En portant l'architecture dans un domaine inégalé de finitude, elle est le simple accueil de la mort qui réside en maître dans le lieu qu'elle façonne et cloisonne depuis l'Antiquité. La pyramide apparaît comme ce modèle inébranlable qui survit à tout et traverse l'espace sans le côtoyer. Dans cette conception longuement répandue, ces murs sont des frontières infranchissables où toute porosité est exclue car inenvisageable. Pour autant, elle existe et se dresse et le fait qu'elle persiste à travers le temps et l'espace nous amène vers un questionnement fondamental qui est celui de son sens et de sa signification réelle. Dans ce questionnement architectural poussé à son paroxysme, elle inquiète les limites extrêmes de l'architecture et fait vaciller le domaine de l'entendement et de l'approche. C'est cette interrogation que propose Gaudin qui se demande « comment résister aux appâts de sa beauté d'immense objet, pure de toute contamination, à ce qu'elle manifeste de création, libre et exaltée, dressée fièrement puisque l'architecture est aussi cela : superbe assemblage de pierres colossales, intelligence de la structure, démonstration de sa propre raison constructive ?⁸⁷⁴ ». En tant qu'architecture tout de même, malgré sa fermeture revendiquée et érigée en symbole, la pyramide vue par le

⁸⁷³ Roger Scruton cité par Mickaël Labbé in, *Philosophie de l'architecture*, op. cit., p. 111.

⁸⁷⁴ Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, op. cit., p. 133.

prisme de l'utopie nous amène à franchir l'infranchissable pour tenter d'approcher celle qui par définition semble impénétrable.

Si elle n'est habitée que par la mort, elle en demeure tout de même une expérience particulière, extrême, de l'habiter dans une forme qui certes nous échappe mais demande une analyse plus poussée. L'architecture dans son aménagement multiple nous incite à comprendre la part « d'habitabilité » qui réside au cœur de la pyramide dans ce qu'elle convoque, bien qu'en fermeture apparente, le ciel, la terre mais aussi l'être pensant qui dialogue entre ces deux espaces articulés. Pour Heidegger, « sauver la terre, accueillir le ciel, attendre les divins, conduire les mortels, ce quadruple ménagement est l'être simple de l'habitation. Ainsi les vrais bâtiments impriment-ils leur marque sur l'habitation, la ramenant à son être et donnent-ils une demeure à cet être⁸⁷⁵ ». Si l'on suit cette approche qui accepte tout autant le divin comme ce qui nous échappe, que la mort comme un élément insécable de la vie effective, la pyramide en tant que ménagement d'espaces nous conduit tout de même dans une rencontre de l'expérience de l'habiter. Expérience très particulière certes, car éloignée des repères et du familier, mais expérience tout de même qui s'effectue dans un projet de construire et de bâtir. Dans sa forme oblique qui n'est plus celle du menhir érigé et tendu vers le ciel en tension verticale, Guinzbourg y perçoit la forme d'une conciliation des tensions et des oppositions. Ainsi, la pyramide s'érige en symbole dans une acceptation des tensions, acceptation qui doit être aussi celle de la mort comme une partie paradoxale de la vie. Nous lisons alors cette « pacification » de la pyramide dans laquelle réside certainement son aspect mystérieux et impénétrable : « L'architecte comprend là toute la signification pour son art de ces forces horizontales, sereines, équilibrées, qui reflètent la grandeur cosmique de l'univers. Il y a là aussi l'élément d'une lutte, mais une lutte résolue, et, comme symbole de cette pacification – la ligne oblique, résultante d'une horizontale et d'une verticale⁸⁷⁶ ». L'équilibre, en s'effectuant directement dans la mise en forme des obliques qui se rejoignent pour former un sommet, comme une flèche démonstrative, donne à la pyramide toute sa symbolique architecturale qui semble s'accomplir dans un aboutissement absolu. En dressant une architecture nouvelle qui n'est ni verticale ni horizontale, les constructeurs élèvent un espace apaisé où l'affrontement trouve son

⁸⁷⁵ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 189-190.

⁸⁷⁶ Moisej Âkovlevič Guinzbourg, *Le rythme en architecture*, op. cit., p. 47.

équilibre absolu et abouti. Ainsi, « se forme alors l'archétype de la pyramide, encore extrêmement allongée, à l'image des obélisques égyptiens. C'est ainsi que s'érige un nouveau type de verticalité, évasée vers le bas, plus stable, extrêmement viable – conséquence de la conjonction d'un soulagement interne de la tension de la verticalité et de la rationalité des lois de la statique⁸⁷⁷ ». Dans l'harmonisation des tensions qui fondent la pyramide, cette dernière accède à la mise en place d'un lieu inédit tant dans son intériorité que dans son extériorité. A travers ce geste inédit de l'architecture qui résonne au contemporain, l'architecte effectue une sorte de geste ultime qui perturbe et inquiète car il n'accueille que la mort et l'indicible. Dans l'inaccessible intériorité de la pyramide se trame l'érection d'un lieu unique, indépendant et autonome. Pour autant, ce lieu existe bel et bien, se montre malgré sa fermeture et son surgissement ne peut qu'interroger mon regard, mon approche et mon appréhension. La surprise est d'autant plus intense que la pyramide ne s'en donne pas la prétention dans une pacification des formes qui ne tend à rien d'autre que sa condition d'existence en tant que fermeture et symbole intraduisible, pur. Ainsi, paradoxalement, la pyramide induit une certaine supériorité (qui sera d'ailleurs politiquement associée aux rois et aux plus puissants) qui outrepassse le langage en l'abouchant. Dans sa fermeture muette, la pyramide ne fait que dire ce qu'elle se refuse à être. C'est cela que tente d'avancer Goetz qui précise que l'on « n'habite pas une pyramide, édifice impénétrable par excellence. La merveille est pourtant ce qui outrepassse le lieu par excès : haut lieu ou lieu sublime, le *comble* du lieu⁸⁷⁸ ». En tentant dans ses formes et par sa lourdeur équilibrée de n'être ni un lieu, ni une possibilité d'habiter, la pyramide en devient le paradigme.

De plus, la pyramide s'affirme en tant qu'espace utopique architectural car, en accueillant la mort, en l'acceptant, et en lui offrant une place souvent négligée car cachée, elle rend visible l'inéluctable. Se dressant entre la vie et la mort, elle est la figure architecturale d'une harmonie des tensions qui se donne dans une transition. Espace transitionnel par excellence, la pyramide articule dans l'espace qu'elle déploie les pulsions de vie et celles de morts qui sont inséparables car concomitantes. Au-delà du pur élan de vie qu'est Babel, la pyramide poursuit le cheminement utopique en

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 77.

montrant l'indicible lieu de la mort, non pas comme finitude mais comme appel à ce qui doit nécessairement advenir. Dans cette perspective, Gaudin affirme qu'il « n'est pas indifférent que si Hegel fait débiter l'architecture par le corps noir de la tour de Babel, la seconde étape soit la pyramide qui enclôt un vide qui sert de réceptacle à l'esprit défunt et qu'il voit là la naissance de l'individualité spirituelle liant invisible et subjectivité⁸⁷⁹ ». La pyramide s'inscrit dans une dynamique de monstration de la vie où l'annonce de la mort n'est pas à percevoir dans la négativité stérile et exhaustive mais dans une nécessité de se tenir dans l'entre-deux. Espace de seuil qui s'érige, la pyramide articule passé, présent et futur dans un interstice qui conjugue la mort à la vie : « la mort est un seuil. Parler des morts, les mémoriser, les chanter, les évoquer dans les discours et les célébrations, c'est affaire de vivants⁸⁸⁰ ». C'est cette figure transitionnelle de la pyramide que nous apprend à voir l'utopie au-delà d'un simple tombeau froid et austère. Au contact de la pyramide qui se dresse, nous sommes convoqués à la rencontre inédite et exceptionnelle de ce que toute existence possède comme vie et mort dans un seul et même geste. Ce seul et même geste qui s'inscrit dans le lieu même de l'articulation de l'entre-deux est celui proposé dans une photographie de Jim Sanborn réalisée en 1995. Cette photographie intitulée par le lieu même de sa réalisation, *Cainville-Utah*⁸⁸¹, souligne la démarche esthétique et utopique de l'artiste qui s'inscrit à la croisée des cheminements, entre naturel et artificiel, pérenne et éphémère, plein et vide, vie et mort. Issue de la série *The Topographic Projections and Implied Geometries Series*, cette photographie est caractéristique du travail de l'artiste. Ce dernier utilise pour éclairer ces mises en scènes un immense projecteur très puissant afin d'obtenir un éclairage précis et stable. Pour réaliser cette photographie, il projette son faisceau lumineux triangulaire sur une dune naturelle de sable qui elle-même possède la forme plus ou moins parfaite d'un triangle. Jouant entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, Sanborn précise son travail dans un jeu d'espaces où l'entre-deux est magnifié. S'il utilise ici la forme triangulaire comme rappel symbolique de la pyramide, la projection sur les dunes accentue l'effet d'élévation qui contraste avec celui d'écran. Utilisant un temps de pose très long pour fixer son action par la photographie, Sanborn place son travail dans une mise en forme

⁸⁷⁹ Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, op. cit., p. 133.

⁸⁸⁰ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 115.

⁸⁸¹ Jim Sanborn, *Cainville-Utah*, 1995, photographie couleurs, issue de la série « The Topographic Projections and Implied Geometries Series », collection personnelle de l'artiste.

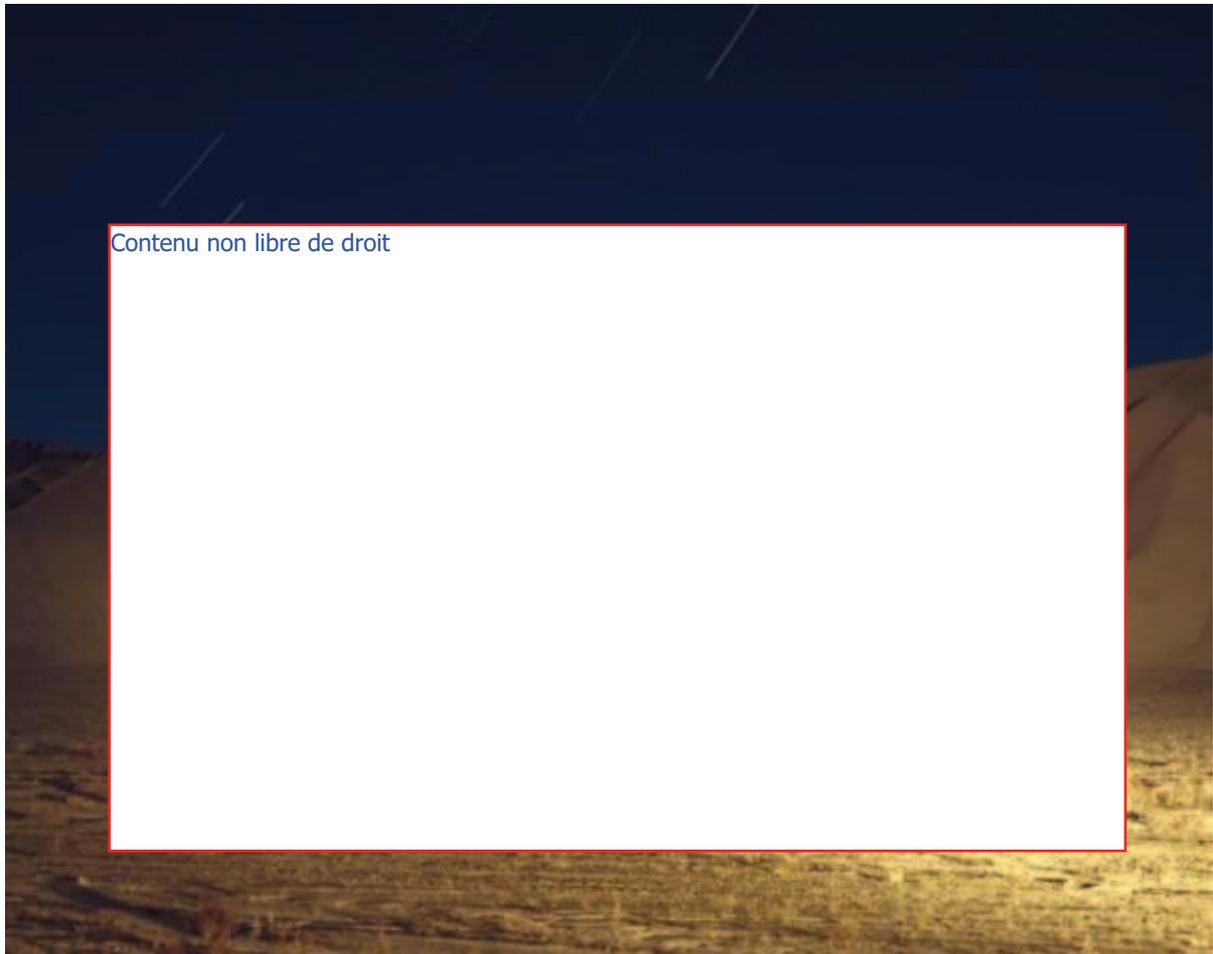


Figure 72 - Jim Sanborn, Cainville-Utah, 1995.

de la durée qui dépasse l'instantanéité de la photographie. En minimisant la forme, en la simplifiant, l'artiste transforme cette dune qui s'élève dans le désert en une pyramide qui prend tout son sens car armée de symboles forts et nombreux. Pour autant, et c'est là que nous interpelle le travail de Sanborn, il ne s'agit pas de raconter ou montrer la pyramide dans ses multiples variantes symboliques mais d'en donner une vision universelle : celle d'un triangle qui s'érige sur un espace naturel qui s'épanouit entre terre et ciel. Dans cet espace interstitiel que magnifie la photo, il joue avec les formes pour nous montrer un assemblage de seuils qui s'enchaînent et se déploient au profit d'un rythme qui accueille l'insaisissable entre-deux. Entre la nuit et l'éclairage, l'instant de la photo et la durée de la prise, entre ciel et terre qui se répondent et entre plein et vide qui se complètent, nous sommes devant la mise en forme d'une harmonie qui équilibre notre expérience entre vie et mort. S'il s'agit naturellement d'une expérience d'existence, cela nous implique aussi dans l'expérience d'habiter. Habiter le monde entre la vie et la mort comme une figure transitionnelle qui se tend et se distend pour articuler l'existence. Ainsi, cette expérience doit être qualifiée d'utopique car elle ne relève d'aucun lieu spécifique mais d'un enchaînement incertain et imprévisible d'expériences qui s'interpellent et se répondent vers l'inconnu. Quand Bataille nous rappelle que « la vie va se perdre dans la mort, les fleuves dans la mer et le connu dans l'inconnu⁸⁸² », il résume avec poésie le cheminement qui est celui de l'existence qui se traduit en espace et en temps par la possibilité d'habiter le monde. Cette façon d'habiter le monde entre philosophie et architecture nous permet d'accepter et d'accueillir la mort comme constante de la vie, non pas comme une fin irrémédiable. La pyramide dans sa construction spécifique et caractéristique se place dans cette figure du pli qui cache tout autant qu'il montre, qui éclaire tout autant qu'il plonge dans l'ombre. Ainsi Gaudin nous précise qu'on « ne peut dépouiller l'architecture de l'ambiguïté. Sa clarté n'apparaîtra jamais que comme une trouée sur fond submergé d'ombre. Dès qu'elle se love pour nous accueillir, elle enferme dans ses plis quelque obscurité⁸⁸³ ». Entre ombres et lumières, à l'instar du travail photographique de Sanborn, la pyramide stipule et érige l'affirmation non point d'une existence stérile et vaine, mais l'utopie d'une articulation complexe et harmonieuse entre les tensions qui s'entremêlent et s'échangent. L'utopie comme compréhension de l'entre-deux poétique et philosophique, nous permet de concevoir la pyramide au-delà d'un simple

⁸⁸² Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁸³ Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 134.

symbole historique mais plutôt comme la figure architecturale et existentielle d'un dépassement. Si Nietzsche affirmait aimer « ceux qui ne savent vivre qu'à condition de périr, car en périssant ils se dépassent⁸⁸⁴ », la pyramide devient l'allégorie de ce savoir qui élève et amène bien plus haut que la flèche de sa construction. En acceptant la mort comme condition intrinsèque de la vie, la pyramide permet d'outrepasser les considérations établies et fixes pour effectuer un glissement de la pensée vers un ailleurs. Un ailleurs qui nous échappe certes, mais qui nous inquiète et nous transporte.

2-4-2 La Pyramide du Louvre : inquiéter l'infini et architecturer le contemporain

Pour poursuivre notre propos sur la pyramide en tant qu'espace poétique qui articule vie et mort dans une démarche utopique de l'entre-deux, nous voudrions ici prendre comme objet d'étude la Pyramide du Louvre⁸⁸⁵ réalisée par Ieoh Ming Pei. Si cette architecture n'est pas à proprement parler une utopie car elle est un lieu concret et physique, nous tenterons de voir comment elle procède de l'utopie sur de multiples aspects qui dépassent son existence concrète et pratique. Architecture emblématique des années 80, la pyramide de Pei, après de nombreuses péripéties et de multiples scandales, s'inscrit en effet dans une contemporanéité qui est incontournable tant dans son affirmation formelle que dans son existence esthétique et symbolique. Son élévation attirait, et attire encore parfois aujourd'hui les polémiques, justement car elle est une élévation insaisissable qui fonde la rencontre surprenante d'une œuvre qui nous échappe, qui nous saisit, loin des attentes du réel duquel elle participe pour autant. Dès 1983, sous la gouvernance de François Mitterrand plongé dans les Grands Travaux parisiens, l'architecte Pei imagine et conçoit au centre même d'un Paris chargé d'Histoire et de patrimoine, un édifice qui surgit. Cette pyramide est en effet l'histoire d'un surgissement qui s'élève des profondeurs du sol pour accomplir son

⁸⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G. Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, p. 50.

⁸⁸⁵ Ieoh Ming Pei, *Pyramide du Louvre*, 1983-1989, architecture pyramidale, verre, acier, H : 2164 cm, l : 3542 cm, cour Napoléon, Paris.

geste vers un ciel qu'elle appelle tant par sa forme que par l'usage de ses matériaux. Immense monument tendu au centre de la cour Napoléon du Louvre, cette architecture rompt avec le temps historique pour s'inscrire dans une temporalité qui est le présent répété de la contemporanéité. D'une césure initiale inscrite dans le sol en latence, encerclée par le musée du Louvre, la pyramide s'enracine pour s'ériger dans le paysage patrimonial de Paris. Loin des attentes et des codes classiques attendus, le geste de Peï s'effectue dans un questionnement architectural qui relève de l'utopie car il inquiète l'espace indicible de l'entre-deux, de l'interstice et de l'inattendu. Jouant avec la multiplicité des contrastes, l'œuvre met en place un espace et un temps inédit qui font que l'architecture s'élève de manière intempestive, dans une rupture revendiquée qui pourtant prolonge le rythme de la ville qui l'initie. En réalisant cet espace novateur et inattendu, Peï élance une œuvre qui fait jaillir une manière inédite et utopique de concevoir l'espace. Utilisant la forme pyramidale, il coiffe la planéité de l'espace terrestre et le relie au ciel dans un jeu de l'entre-deux. Jouant avec la transparence et la fragilité apparente du verre, l'architecte fait entrer le ciel tout autant sur le sol que sous le sol. Ajoutant à son œuvre principale un ensemble de trois petites pyramides et un parterre de bassins et de fontaines, Peï accentue le lien direct qui met en dialogue ciel et terre. Le sol de la cour Napoléon est alors inquiété dans un jeu de miroirs et de transparences au sein duquel il se conjugue avec le ciel. Dans ce jeu interstitiel, la pyramide dans sa monumentalité, apparaît comme la colonne de transition qui articule les espaces, le ciel et le sol, le plein et le vide, le haut et le bas mais aussi et surtout le passé et le présent. Peï tend ainsi une réalisation utopique au sein de laquelle s'harmonisent les contraires qui de fait se rencontrent et s'interpellent au profit d'une nouvelle approche qui dépasse le réel.

Cette œuvre de Peï est certainement une des plus riches dans notre approche de l'utopie car elle engage un dialogue pluridisciplinaire qui n'est pas un motif de travail mais le sens même de la démarche initiale qui s'élève et se crée. En choisissant l'espace chargé, presque saturé, du musée, l'architecte place sa pyramide dans un dialogue où fonds et formes se répondent et ainsi fondent un acte nouveau de langage. Le langage de Peï est en adéquation avec le sens de notre recherche car il tend à montrer le nécessaire décroisement des choses en vue d'affirmer sa puissance et son action créative. L'architecture chez Peï est tout autant l'expression de ses formes

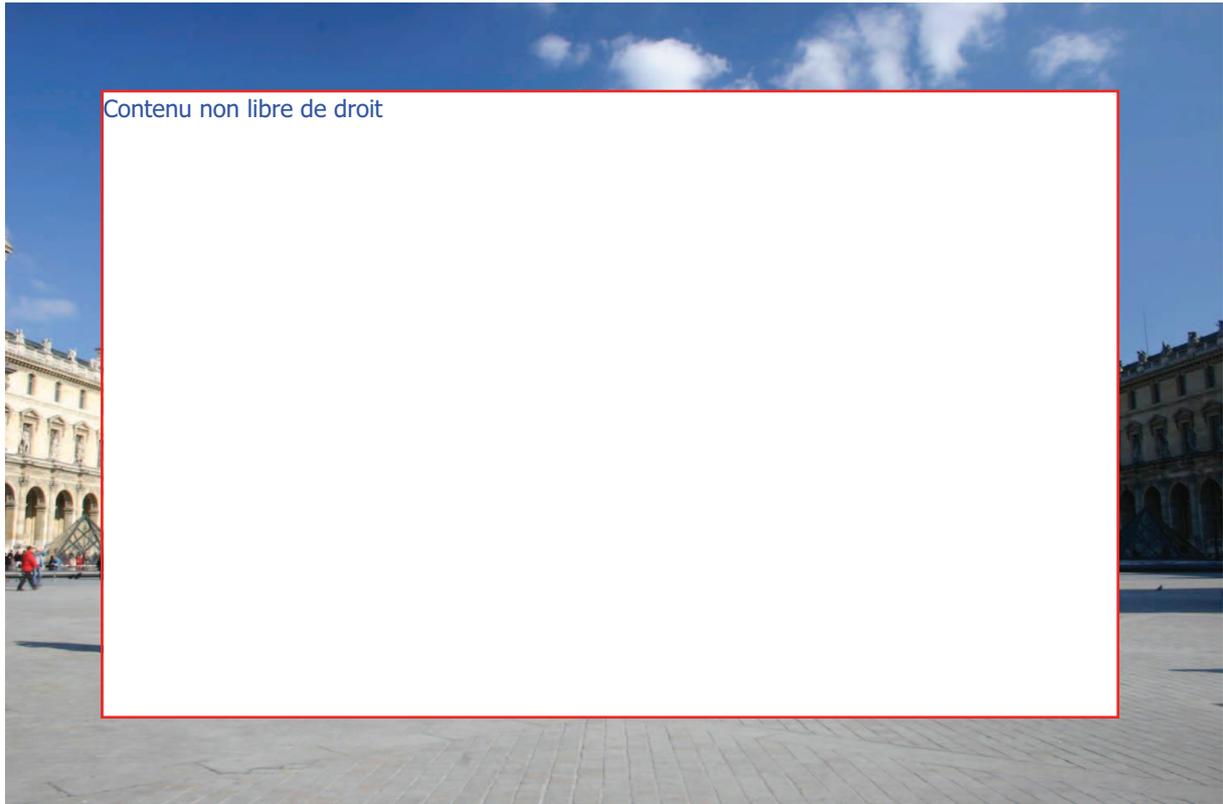


Figure 73 - Ieoh Ming Pei, Pyramide du Louvre, 1983-1989.

que l'affirmation de sa pensée et sa conception de l'art en général. Ainsi, le choix de prédilection pour le musée est naturel dans son travail qui cherche à lier les disciplines et les conceptions : « j'ai toujours été particulièrement intéressé par les bâtiments d'intérêt public, et selon moi le musée en est le meilleur exemple. Ma préférence est allée aux musées parce qu'ils résument tout. Le Louvre relève de l'architecture, mais bien au-delà, c'est l'expression d'une civilisation⁸⁸⁶ ». Cette réflexion reprend ce que nous avons pu avancer à propos de la cité comme porteuse de sens commun et d'histoire. En réalisant cette pyramide au centre de la cour du Louvre, Peï questionne tout autant le musée qui l'entoure que la ville et les civilisations qui s'y déploient. Il ne s'agit pas avec cette forme moderne et épurée de biffer le passé et le patrimoine historique et architectural, mais bien au contraire d'en poursuivre l'élan pour en prolonger le geste. La pyramide et son ensemble apparaissent ainsi dans une démarche du rythme qui est celui non pas de la répétition mais de la création qui s'inscrit dans le prolongement d'un geste. Dans une esthétique minimaliste des formes, Peï ne renie pas les ornements qui l'entourent mais tente justement de sublimer le lieu au sens que l'entend Longin : « c'est que le sublime réside dans l'élévation, l'amplification dans le nombre ; c'est pour cela que le sublime existe souvent même dans une seule pensée ; tandis que l'amplification a besoin absolument de la quantité et du superflu⁸⁸⁷ ». Il s'agit avec ce projet architectural de se placer dans l'héritage d'une lignée tout en en jouant les formes de manière inédite et inattendu. Entre rupture et continuité, l'architecte se place dans l'approche utopique qui consiste à s'écarter du réel pour proposer de nouvelles expériences qui jouent l'espace, le transforme et le déplace. Il se place ainsi dans cette position qui est celle de la contemporanéité pour proposer de nouvelles formes qu'il dispose en réponse aux anciennes dont elles découlent nécessairement. Dans un dialogue privilégié entre passé, présent et futur, Peï installe son geste dans l'articulation poïétique qui fait que les choses adviennent et surgissent. Il montre et décrit cela à travers cette monumentale pyramide vitrée qui instaure une relecture tant de l'art que de l'histoire qui s'entrelacent naturellement : « depuis mon premier projet dans l'atelier de Gropius à Harvard jusqu'à mon travail le plus récent, le musée n'a cessé de me rappeler en

⁸⁸⁶ Ieoh Ming Pei in, Philip Jodidio, Janet Adams Strong, Ieoh Ming Pei, [et al.], *I. M. Pei, architecte*, Paris, Chêne, 2008, p. 7.

⁸⁸⁷ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 14.

permanence que l'art, l'histoire et l'architecture ne font vraiment qu'un⁸⁸⁸ ». Le choix du musée apparaît comme une allégorie de ce geste anachronique où les époques se rencontrent pour ne former qu'un temps qui est celui utopique de la contemporanéité, qui s'échappe sans cesse tout en laissant la marque vive de son passage.

La pyramide ainsi, certainement mieux que d'autres figures, marque cette conciliation des temps et des espaces car elle éveille un passé très chargé et emporte avec elle la possibilité d'un présent qui advient. Elle assure alors la transition et de fait, une certaine pérennité de l'art qui est présent tant dans l'architecture du musée que dans son contenu qui l'habite. Figure du seuil, nous l'avons dit, elle fait pénétrer à l'intérieur du musée la possibilité de l'expérience esthétique tout autant qu'elle dégage vers le dehors un appel au ciel qui accueille et attire. Dans ce dialogue aussi entre la vie et la mort, elle est le lieu tant de l'élévation que du passage, de l'insaisissable transmission qui nous prend tout autant qu'elle nous donne. Dans sa stature solide et équilibrée, elle rejoue l'espace de l'Homme qui évolue debout comme une invitation à la marche, au déplacement et à la rencontre. La hauteur délicate et progressive de la pyramide du Louvre réitère la grandeur de l'Homme et, comme le souligne Nietzsche, « la grandeur de l'Homme, c'est qu'il est un pont et non un terme⁸⁸⁹ ». La pyramide du Louvre n'est pas ce tombeau des morts tant décrié mais bel est bien l'espace de passation conjugué au contemporain qui incite le passé à se conjuguer au futur. L'art possède justement cette puissance transitionnelle qui installe dans la durée un dialogue entre les formes et les temps. C'est en ce sens notamment que nous pouvons observer les deux interventions⁸⁹⁰ de l'artiste J.R. réalisées en 2016 et en 2019 qui s'inscrivent avec cette pyramide dans une rupture qui fonde et assure la continuité.

Quand Gaudin parle des pyramides, il précise leur lourdeur et leur stérilité en tant qu'espace purement consacré à la mort et ainsi, dit-il, « cette spiritualité ne peut être que celle de la mort. La pierre des pyramides se referme sur une poche obscure et le temple est un espace clos dont la seule ouverture s'ouvre au ciel. Ce qui réunit les hommes n'est autre alors que tombes, culte des morts, abris obscurs et

⁸⁸⁸ Ieoh Ming Pei in, Philip Jodidio [et al.], *I. M. Pei, architecte, op. cit.*, p. 7.

⁸⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit.*, p. 50.

⁸⁹⁰ J.R., *Sans titre*, 2016, installation *in situ*, collage de photographies imprimées sur papier, anamorphose, Pyramide du Louvre, Paris.

J.R., *Le secret de la Grande Pyramide*, 2019, installation *in situ*, collage de papiers imprimés en anamorphose, Pyramide du Louvre et cours Napoléon, Paris.



Figure 75 - J.R., Sans titre, 2016.



Figure 74 - J.R., Le secret de la Grande Pyramide, 2019.

invisibles⁸⁹¹ ». C'est tout l'inverse, comme un renversement, qu'effectue Peï en réalisant la Pyramide du Louvre, car en utilisant le verre et en jouant ainsi avec la lumière, il ré-ouvre les possibilités de langages. Sa pyramide n'est pas fermée sur elle-même mais bien au contraire, tente l'utopie de l'ouverture pure qui est celle de la rencontre et des langages qui s'interpellent. De la béance qui l'initie, la pyramide marque une entrée, un seuil, qui invite nécessairement au franchissement et au dépassement, au cheminement entre les formes et les motifs. En prenant la figure archaïque et monumentale du sanctuaire et du tombeau, il éveille le Louvre et « désanctuarise » son architecture pour en proposer un accès, une ouverture. L'utopie réside notamment dans ce geste contemporain qui accepte le passé pour le mettre en branle, en éveil, et en assurer ainsi la découverte et la redécouverte. La pyramide de Peï est une sorte de vaisseau qui incite au voyage et dont l'injonction apparaît dans l'ouverture d'une forme nouvelle qui se montre et s'affirme en rythme et en pulsion.

Dans le dialogue de ces statures se tient, nous l'avons dit, la répétition du corps humain qui marche debout, comme une sorte de défi prononcé à l'encontre des lois de la gravité. Dans une rencontre du construire qui se veut ici en stature, il s'agit d'un étonnement nécessaire qui résulte d'un surgissement surprenant. Un surgissement qui me saisit et me dessaisit dans la surprise d'un « il y a ». C'est cette verticalité revendiquée que nous trouvons dans diverses structures où architecture et nature dialoguent dans un langage qui relève de l'utopie. L'utopie de ces statures : colonne, arbre, tour ou bien pyramide, réside dans le fait qu'elles sont autant de formes impénétrables et transitionnelles où ciel et terre se rencontrent. Dans cet échange réciproque et mutuel, apparaît le non-lieu indéfinissable de l'architecture qui se montre et se dit dans un acte de langage dont s'empare le geste artistique et poétique qui l'inquiète. Entre racine et éparpillement s'effectue l'élévation archaïque où temps et

⁸⁹¹ Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, op. cit., p. 136.

espaces se confondent et se confrontent pour mettre en tension et en harmonie ce qui se tient debout, face à mon corps tendu et réitéré. A la fois acte formel, sensoriel et perceptible, l'édification installe et projette un langage, un récit qui est une manière utopique d'habiter le temps et l'espace.

Dans cette mise en abyme de la construction est induite la nécessité de rencontres et de rassemblements qui incitent l'Homme à se retrouver, tout autant qu'ils nécessitent que la pluralité des Hommes se regroupent et s'associent pour fonder et habiter la cité. C'est ce qui est mis en œuvre par exemple dans la tour de Babel où, « on ne décrit ni la construction de la ville, ni celle de la tour, mais bien la construction de la ville en tant que Tour⁸⁹² ». L'édification d'un bâtiment, d'une tour, est certes la mise en place d'un espace novateur, mais aussi et surtout le rassemblement d'humains dont l'acte de bâtir réunit et accorde la multitude. Il s'agit à travers cette édification de la cité de réaliser un projet utopique et sociétal qui est une acceptation de l'altérité comme vérité créatrice. Edifier une tour, tout autant qu'une cité, marque la possibilité d'un vivre-ensemble et donc d'un habiter-ensemble qui résulte de l'acceptation d'autrui en tant qu'autre du moi, à la fois étranger et familier ; ainsi, « une société résulte finalement de la réponse que chacun donne à la question de son rapport à une vérité et de son rapport aux autres⁸⁹³ ». La cité en tant que traduction formelle, éthique et architecturale d'un projet politique se donne comme le lieu, le jeu d'espaces où s'entremêlent en harmonie l'unique et le multiple, l'individu et le groupe et, « toute action, dans la mesure où elle est politique, est aussi "philosophique" ; elle reprend la tâche de fonder une société sur des raisons de vivre propres à *tous* et à *chacun*⁸⁹⁴ ». En ce sens, la ville et son architecture sont les espaces privilégiés où se focalise la quête utopique qui tend tout autant à la société idéale qu'à un projet où dans l'un s'épousent les multiples qui conservent leurs individualités au profit d'une variété et d'une ouverture multiple du groupe réuni :

Système de relations plutôt que lieu univoque, *la ville* requiert une connexion d'espaces différenciés entre eux (parce que définis chacun par les sociétés qui l'habitent) et pourtant superposés (aux systèmes qui se croisent en « treillis », s'ajoute la sédimentation de systèmes historiques). A l'homogénéité abstraite d'une rationalité unique, des expériences tentent de substituer une structure de

⁸⁹² Silvano Petrosino, *Babel*, op. cit., p. 98.

⁸⁹³ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, op. cit., p. 30.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 31.

pluralité où, par exemple, l'habitat d'une minorité ne fasse plus figure d'abcès, mais soit reconnu comme un mode spatial d'exister parmi d'autres, sans en être pourtant isolé. Si l'on accepte de penser et de traiter la ville non pas comme un langage univoque, mais comme une multiplicité de systèmes échappant aux seuls impératifs d'une administration centrale, irréductibles à une formule globale, impossibles à isoler de l'habitat rural, comportant des organisations économiques, mais aussi des systèmes de perception de la ville ou des combinaisons d'itinéraires qui sont des pratiques urbaines, on expérimentera un nouveau type de société⁸⁹⁵

Poursuivant ce projet de société idéale concrétisée par une architecture qui s'épanouit dans la mise en place d'espaces transitionnels et articulatoires, la cité idéale offre une expérience utopique de l'habiter entre privé et commun. Entre respect de l'altérité et éthique de l'individu, la cité émerge d'un projet, d'un plan, d'une idéologie dont elle poursuit en rythmes et en habitations le cheminement :

Croyez bien que, lorsque nous en viendrons à la construction de la cité, nous y mettrons plus de diligence et plus de choses que je ne vous en montre dans ce dessin, si bien qu'elle vous plaira alors bien plus que le dessin ne le fait aujourd'hui. Car j'ai l'habitude de chercher toujours à améliorer l'exécution par rapport à l'esquisse. De manière que, si par ce plan je n'ai pas réussi à satisfaire votre esprit, n'ayez crainte, je le comblerai lors de la réalisation de l'œuvre. Je veux en effet que tout un chacun la loue au plus haut point et s'étonne de la beauté de ces édifices et de cette cité⁸⁹⁶

Filarète souligne ainsi l'aspect utopique du projet qui tend toujours à se perfectionner au-delà de sa forme envisagée qui surgit dans la réalisation architecturale et qui n'est plus celle d'une projection mais bien l'expérience sensible et profonde de l'habiter. La cité utopique issue d'une démarche utopique envisagée dépasse le modèle dans une effectuation et une réalisation qui se marchent et se parcourent. Ainsi, sur le mode utopique envisagé, l'espace se projette, s'érige, se chemine et évolue au fil des rythmes et des habitations qui changent et varient. La cité utopique symbolisée par ses bâtiments, son urbanisme et ses tours, outrepassent nécessairement le modèle idéal en le questionnant sans cesse, perpétuellement. Dans cette inquiétude de la forme en tant qu'architecture mobile et changeante, l'utopie clame sa force à la fois créatrice et inspiratrice et dès lors, comme le rappelle Cioran, « une civilisation se

⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁸⁹⁶ Filarète cité in, Charles Fiorato (dir.), *La Cité heureuse: l'utopie italienne de la Renaissance à l'Age baroque*, op. cit., p. 273.

révèle féconde par la faculté qu'elle a d'inciter à l'imiter⁸⁹⁷ ». Nous renouons ainsi avec la notion de cité-modèle qui est à l'origine d'un système qui tend à être pérennisé, amélioré sans cesse et transmis en tant que modèle universel voire archétypal. En effet, comme le propose Potié dans son approche du voyage architectural, « si l'archétype marque symboliquement une nouvelle conception de l'espace-temps, il ne reste toutefois que l'embrayeur iconique d'un univers de sensations plus vastes dont la découverte forme le véritable objectif du voyage⁸⁹⁸ ». La cité architecturée par l'utopie doit être en effet perçue comme l'effectuation d'un projet qui demeure en construction, ouvert aux possibilités comme nous l'enseigne l'utopie. En ce sens revient la notion déjà évoquée du voyage qui déplace sans cesse, questionne perpétuellement et revendique la multitude de parcours et de cheminements. Nous allons alors poursuivre notre voyage heuristique sur les traces de l'utopie en reprenant la mer comme tissu d'avancée afin d'approcher un élément à la fois récurrent et capital qu'est l'île. Cette île qui, à l'instar de la tour et de la cité, est elle aussi une figure du surgissement et de l'étonnement. Elle apparaît dans un glissement du réel qui convoque l'altérité et l'étrangeté dans l'espace de l'inconnu qui attire et accueille.

⁸⁹⁷ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, op. cit., p. 35.

⁸⁹⁸ Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, op. cit., p. 174.

CHAPITRE IV :
L'ILE ET LA CABANE : QUAND LE
CORPS HABITE L'UTOPIE

L'utopie, si l'on prend comme origine le texte de More, ou encore les dialogues platoniciens qui l'inspirent, est toujours présentée sous la forme d'une île. Nous avons jusqu'à là laissé volontairement cette thématique de côté bien qu'elle émaille en réalité la totalité des parties que nous venons d'avancer. Les notions d'île et d'utopie sont tellement liées qu'elles apparaissent conjointement dans la rencontre du voyage en tant que départ vers un ailleurs inconnu, de la mer, mais aussi dans l'approche que nous avons pu avoir des seuils, des limites et de fait de la cartographie qui a pu nous amener à pénétrer dans la cité idéale. Au regard de tous ces questionnements dans lesquels nous percevons une démarche utopique, l'île était toujours présente, parfois en filigrane, implicitement ou symboliquement, parfois de manière plus flagrante, plus physique. C'est pourquoi nous tenterons dans cet ultime chapitre de l'approcher plus en profondeur pour saisir plus spécifiquement quel est son lien effectif et affectif avec l'utopie mais aussi comment et en quoi elle entraîne un ensemble de questionnements annexes que l'utopie nous apprend à investir, à inquiéter. L'île comme motif premier induit un départ vers l'ailleurs et ainsi réapparaît dans notre recherche la figure du voyageur qui s'inscrit dans une quête initiatique et motivée par un inconnu qui attire et inquiète. Comme le souligne Giulia Sissa :

Les découvreurs d'états parfaits sont les éclaireurs d'un chemin qu'il faudra retrouver. Ils traversent l'espace, au lieu d'œuvrer dans le temps. Ils couvrent une distance géographique, au lieu de proposer un changement historique. Le protagoniste, ainsi que le Lecteur Modèle de ces textes, est un voyageur : c'est quelqu'un qui a *envie* de voir du pays. On prend l'initiative de partir, parce que, tout d'abord, on *souhaite* partir⁸⁹⁹

Dans ce départ liminaire, dans ce désir de mobilité et d'aventure réside la puissance du mouvement en tant qu'entité motrice nécessaire et indéniable. Il s'agit de quitter sa ville, son lieu, d'affirmer une rupture qui fonde un écart au réel. Ce réel n'est point, rappelons-le, dit dans une négation mais dans une renégociation où l'utopie marque un déplacement et un geste en avant : « Rien n'est jamais vraiment neuf. Il y a eu un déplacement, c'est tout⁹⁰⁰ ». C'est au sein de ce déplacement utopique qu'apparaît l'île comme une répétition spatiale de la rupture initiale. L'île, nous le verrons, dispose un monde qui est celui de la coupure, de la césure, qui dresse un bout de terre au

⁸⁹⁹ Giulia Sissa in, Guyonne Leduc (dir.), *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)*, op. cit., p. 172.

⁹⁰⁰ Tadashi Kawamata [et al.], *Tree Huts*, op. cit., p. 13.

milieu d'une mer déconcertante. Comme le propose la romancière Agatha Christie, « ce qu'il y a de bien, avec une île, c'est qu'une fois qu'on y est, on ne peut pas aller plus loin... on est arrivé à son terme, au bout de tout...⁹⁰¹ ». Au-delà du roman à suspense, c'est l'expérience fameuse de Robinson Crusoé qui apparaîtra alors comme une grille de lecture foisonnante et rebondissante afin d'envisager l'île comme espace utopique tout autant que comme un terrain pour se bâtir une maison, un chez-soi, une cabane, ou encore un refuge.

Nous verrons alors comment l'habitation architecturée peut s'apparenter dans sa construction et son vécu à une expérience nomade et mobile du voyage utopique. La maison ou la cabane, dès leur conception ou leur construction, induisent et impulsent une manière de s'approprier l'espace dans un agencement de formes et de dynamiques. Si comme le propose Heidegger, « bâtir est déjà, de lui-même, habiter⁹⁰² », nous tenterons de percevoir dans cette puissance d'habiter la possibilité d'un cheminement utopique qui inquiète l'architecture et où l'art contemporain s'épanouit dans une démarche oscillant entre critique et poétique. Il s'agira alors de poursuivre le voyage pas nécessairement comme un déplacement physique mais plutôt en tant que cheminement psychique vers un ailleurs qui fonde un écart par rapport au réel. C'est cette figure paradoxale que présente Goetz dans une approche de la maison comme initiation privilégiée au départ et voyage statique. Ainsi nous dit-il, « les plus grands voyages se font parfois sur place. Car ce n'est pas la distance parcourue qui fait la qualité du voyage, nous souffle Deleuze, mais la manière d'être à l'espace⁹⁰³ ». Dans ce rapport utopique à l'espace mis en branle par le voyage, nous tenterons pour finaliser notre approche de l'habitat et du voyage utopique de questionner le nomadisme comme une entité complexe où dialoguent en permanence et en harmonie intériorité et extériorité, solitude et communauté. En cela, un questionnement de la notion de « chez-soi » nous semble nécessaire en ce que ceci recèle de révélateur quant à la porosité entre le dedans et le dehors. L'appropriation de l'espace en tant qu'intimité partagée ou non apparaît comme une notion fondamentale dont l'utopie ne peut faire l'économie. Entre retrait, solitude et isolement, il faut alors entendre l'espace privé par le questionnement critique de l'utopie qui nous

⁹⁰¹ Agatha Christie, *Dix petits nègres*, trad. L. Postif, Paris, éditions du Masque, 2017, p. 32.

⁹⁰² Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 171.

⁹⁰³ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 22.

apprend à voir au-delà des apparences. Un au-delà qui ouvre les possibilités créatives et poétiques :

Le désir d'un espace à soi est relativement universel. Il traverse les civilisations et les temps. Le sommeil, le sexe, l'amour, la maladie, les besoins du corps, mais aussi ceux de l'âme – prier, méditer, lire, écrire... - poussent au retrait. Il revêt des formes diverses : la grotte, la cabane, la cellule, le coin, la cabine de bateau, le compartiment de chemin de fer, la berline, etc. : l'ingéniosité du retrait, de la cache, est inimaginable⁹⁰⁴

Dans cette mise en retrait où il sera bien évidemment question de solitude, notre recherche se dirigera enfin justement sur la part d'altérité que l'utopie nous incite à conjuguer dans une nécessité de la rencontre en tant qu'utopie créative et foisonnante. Ouverte et éthique, cette épreuve de l'altérité questionne finalement notre approche de l'île ou encore de la maison qui, comme le souligne Chollet, « parce qu'elle est à la fois un lieu dans le monde et un monde en elle-même, elle doit pouvoir se déployer⁹⁰⁵ ». C'est ce déploiement final que nous tenterons d'entrevoir dans une conception de reliance, de connexion, où les éléments se questionnent et se répondent entre eux. La conception de l'île comme une rupture vient alors, sous la lumière de John Donne, expliciter la nécessité d'un équilibre en utopie entre liaison et déliaison, entre solitude, altérité et philanthropie :

Nul homme n'est une île, complète en elle-même ; chaque homme est un morceau du continent, une part de l'océan ; si un bout de terre est emporté par la mer, l'Europe en est amoindrie, comme si un promontoire l'était, comme si le manoir de tes amis ou le tien l'était. La mort de chaque homme me diminue, car je suis impliqué dans l'humanité. N'envoie donc jamais demander pour qui la cloche sonne : elle sonne pour toi⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, op. cit., p. 87.

⁹⁰⁵ Mona Chollet, *Chez-soi*, op. cit., p. 102.

⁹⁰⁶ John Donne, *Méditations en temps de crise*, trad. F. Lemonde, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 72-73.

1 - L'ILE : UN ESPACE IDEAL DE L'UTOPIE ?

« Naître, c'est faire naufrage sur une île »
James Matthew Barrie⁹⁰⁷

Nous parlions un peu plus en amont des édifications utopiques qui se donnent dans une puissance qui est celle d'un surgissement, c'est aussi à travers cette notion que nous voudrions débiter notre réflexion sur l'île pour saisir en premier lieu la possibilité d'une apparition. L'île, dans son existence effective, érige un espace qui vient éveiller l'horizon qui est celui de la mer. Elle apparaît au-delà des flots qui perdent nos repères, et ainsi ce n'est pas un hasard qu'elle y surgisse dans un projet utopique qui déconcerte et désoriente. Perdue dans l'infini de la mer, au milieu de nulle part, elle devient le lieu de nulle part qui référence l'utopie. En pleine perte, en plein naufrage, elle devient l'accueil rassurant et inespéré du marin qui ne l'attendait plus. Cette figure de l'espoir du naufragé intervient dans une métaphore de l'espoir fondé dans l'utopie comme espace et temps d'un nouveau idéal et encore inconnu. C'est cette lecture que nous donne Bacon au début de *La nouvelle Atlantide* lorsque le bateau de ses protagonistes fait naufrage et laisse son équipage dans l'effroi de la perte. Egarés dans une mer sans repères, où se confondent le proche et le lointain, le haut et le bas, les narrateurs découvrent l'île comme un surgissement surprenant car inattendu et presque inespéré. Tel est alors le désarroi de l'équipage avant de découvrir, à travers cette mer inquiétante, un morceau de terre qui advient pour rompre l'infini : « Cependant nous élevâmes nos voix et nos cœurs vers Dieu Très-Haut, qui fait voir *ses merveilles dans l'abîme*, en implorant de sa miséricorde qu'il veuille bien à présent faire surgir pour nous une terre afin que nous ne périssions pas, de même qu'au commencement il découvrit la face de l'abîme et fit apparaître la terre séparée des eaux⁹⁰⁸ ». En érigeant une partie de terre là où il n'y avait rien, Bacon initie le geste de la création qui engendre stupeur et étonnement dans une puissance d'apparaître et de mise en place d'un « il y a ». L'île devient alors l'objet méconnu d'un désir qui pousse le voyageur à se déplacer, à prendre le chemin qui est celui qui l'appelle et le transporte vers l'ailleurs. Ce voyage, nécessairement périple semé d'embûches, dont

⁹⁰⁷ James Matthew Barrie, *Peter Pan*, trad. Y. Métral, Paris, Flammarion, 1982, p. 97.

⁹⁰⁸ Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, *op. cit.*, p. 83.

nous avons pu déjà parler, est l'étape initiatique et primitive qui fonde et permet l'expérience utopique. Bataille y voit une intériorité qui relève certes de la subjectivité mais aussi et surtout d'un désir initial qui marque le glissement et l'ouverture vers le champ des possibles : « J'appelle expérience intérieure un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible⁹⁰⁹ ».

En effet, aux abords de l'île qui surgit, intervient une ouverture aux possibles qui étaient jusqu'alors limités. Au-delà et à travers l'infini de la mer qui sépare et reconditionne l'espace et le temps, le voyageur rompt avec le réel et s'ouvre à l'inenvisageable. L'île en tant que traduction en espace de la rupture initiale devient ce lieu de nulle part où se focalisent les possibles. A la fois limite de la mer et condition de cette même mer, elle surgit comme la métaphore d'une coupure, d'un sillon dans l'eau qui fait venir et advenir l'espace de l'utopie. Il s'agit alors d'un espace en rupture, de la rupture qui, nous le verrons, sous-entend des lectures différentes qui sont autant de chemins pour penser l'utopie. Une de ces pistes que nous entreprendrons par la suite est bien évidemment le récit utopique de Robinson Crusoé qui nous permet au demeurant de préciser cette rupture initiale et initiatique que devient l'île une fois abordée. Naufragé perdu et esseulé, Robinson, dès ces premiers jours de vie sur l'île, ressent la coupure tant d'un point de vue spatial que temporel. S'il trouve par la suite des subterfuges pour créer une quantification rassurante, sa première expérience est celle déconcertante et inquiétante d'une défamiliarisation totale face à un réel qui lui échappe. C'est cet épisode complexe et articulatoire que narre Michel Tournier dans l'une des versions du récit – parmi d'autres - que nous interrogerons : « Entre cette date et le premier jour qu'il marqua d'une encoche sur le fût de pin mort s'insérait une durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots, de telle sorte que Robinson se trouvait coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot de temps, comme sur une île dans l'espace⁹¹⁰ ». Dans la rupture spatiale et temporelle qu'instaure l'île, c'est aussi voire surtout une rupture corporelle qu'est celle ressentie par le protagoniste. L'île apparaît comme le prolongement de son corps échoué qui n'a plus aucun lien avec ce qui

⁹⁰⁹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 19.

⁹¹⁰ Michel Tournier, *Vendredi: ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 45.

fondait son réel et son quotidien. Il est physiquement projeté nulle part dans un espace où son corps en perte de repères n'a plus ni d'emprise ni d'accroche.

C'est ainsi, avec Robinson notamment, que nous tenterons d'aborder l'île utopique selon une lecture plurielle, parfois paradoxale, mais qui nous permettra de lire mieux encore la multiplicité des genres utopiques. Avec Robinson, avec l'île de l'Atlantide mais aussi avec l'Utopie de More, nous tenterons d'approcher et concevoir cette île utopique, dans un premier temps, comme une tentative élargie d'ériger la cité idéale mais selon une échelle plus importante, plus globale encore. A travers ces occurrences, nous questionnerons la notion d'abondance qui éclaire l'utopie avant d'approcher la forêt comme un lieu mystérieux que l'art contemporain ne cesse d'interroger. Inversement à cette luxuriance prolifique, nous tenterons enfin de percevoir dans l'île certaines caractéristiques littéraires qui nous permettront de saisir justement un aspect plus stérile et plus inquiétant qui porte notre regard vers une approche contemporaine de cette dernière.

1-1 L'île parfaite et luxuriante entre terre et mer

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté »
Charles Baudelaire⁹¹¹

L'expérience intime de Robinson Crusoé sur l'île est à la fois multiple, diverse et graduelle ; elle évolue tout au long du récit et varie parfois énormément énonçant ainsi l'ensemble des possibilités utopiques ouvertes par le récit. Avec Robinson sur son île, il s'agit bien ainsi d'un récit utopique justement dans cette capacité à manier les temps et les espaces qui sont mis en jeu dans la narration afin de déployer non pas une histoire linéaire mais un enchaînement de péripéties qui sont autant d'approches de l'île en tant qu'espace utopique ouvert et créatif. Dans cette forme de biographie d'aventure qui s'inscrit dans une sorte de quotidien narratif, nous voyons le protagoniste évoluer et changer au fur et à mesure que l'île se dévoile et offre un ensemble de possibles et de chemins à parcourir. L'île, protagoniste du récit tout autant que l'est le personnage de Robinson offre un décor à la narration dans le même moment qu'elle en dessine les contours et les aventures. Dans une approche initiale de l'entre-deux, île et personnage sont séparés du réel à travers une rupture progressive qui intervient comme un glissement surprenant et inattendu du réel. Le corps du personnage est inscrit dans un phénomène transitionnel dont l'île est la métaphore, le support géographique et spatial qui redessine son déchirement dans un rapport d'écart lointain au monde quitté. Dans la narration qui est ici le procédé stylistique qui permet graduellement de découvrir l'île, Robinson évolue à l'instar d'un chantier, en perpétuelle construction, en mutation et en variation. Cette transition constitutive et constructive est mise en œuvre par les caractéristiques intrinsèques de la plage qui viennent traduire l'activité corporelle de Robinson qui découvre l'altérité avec stupeur et incertitudes.

⁹¹¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « *L'invitation au voyage* », Paris, éditions du Seuil, 1968, p. 72.

1-1-1 La plage : une métaphore de Robinson entre rupture et continuité

En premier lieu, il faut soulever une approche révélatrice du sens du récit qui est celle de la plage en tant qu'espace de la découverte, de la rencontre mais aussi de l'accueil de l'île. L'ensemble du récit s'accroche, s'éloigne et nous ramène nécessairement à la plage de l'île car elle en est un espace ambigu, complexe et articulatoire. La plage initiale est un espace de l'entre-deux car elle agit tel un seuil dans sa capacité à lier et délier des notions presque antagonistes. La plage, dans la lecture que nous en donne Tournier, est en effet cet espace interstitiel qui participe à la fois de la mer et à la fois de l'île en tant que terre. Elle est tout autant une limite de la mer qu'une limite de l'île, elle est ainsi poreuse et s'inscrit dans un double accès entre ouverture et fermeture. En ce sens, elle est un seuil qui appelle au franchissement, elle est la porte d'entrée de l'île bien qu'encore surface de déploiement de la mer. Les vagues s'y tendent et s'y distendent laissant apparaître en rythme le sable qui est le sol d'accueil de l'île. Elle est cette zone neutre, utopique qui joue l'espace de l'entre-deux et apparaît ainsi comme une métaphore du corps de Robinson qui échoue sur l'île. A la fois rejeté du réel et rescapé sur les rivages de l'utopie, le narrateur, dès son arrivée, fait l'expérience de l'entr'ouvert qui n'est réellement ni l'un ni l'autre, nulle part et donc partout à la fois. Ainsi en est-il de l'expérience de Robinson qui est celle de la rencontre qui s'effectue dans une transition où temps et espaces s'articulent :

Il se leva et regarda la mer. Cette plaine métallique, clouée déjà par les premières flèches du soleil, avait été sa tentation, son piège, son opium. Peu s'en était fallu qu'après l'avoir avili elle ne le livrât aux ténèbres de sa démence. Il fallait sous peine de mort trouver la force de s'en arracher. L'île était derrière lui, immense et vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères. Il reprendrait en main son destin. Il travaillerait. Il consumerait sans plus rêver ses noces avec son épouse implacable, la solitude⁹¹²

Dans cet épisode qui apparaît comme une charnière, figure utopique, du récit, le héros initialement dépité et perdu prend peu conscience de son corps et s'inscrit dans un nouveau contexte qui fonde sa contemporanéité. La plage est pour lui cet éternel

⁹¹² Michel Tournier, *Vendredi: ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 42.

présent qui confronte son passé vécu à un avenir qui l'appelle et l'inquiète irrémédiablement. La plage, dans sa structure où s'imbriquent utopiquement les espaces, rappelle tout autant la mer qu'elle invite et incite à fouler l'île. Il s'agit d'une mise en mouvement qui se fait via un nécessaire mais brutal franchissement⁹¹³. En transition, Robinson se dessaisit de la mer qu'il conserve pour autant, en se tournant vers l'île qui fonde son nouvel accueil. Robinson fait ainsi l'expérience utopique de l'écart qui s'insinue dans la limite poreuse et ambivalente qu'est la plage.

Travaillant aussi, à travers ses installations, sur la notion d'île en tant qu'espace utopique, l'artiste Pierre Ardouvin, dans une œuvre simplement intitulée *L'île*⁹¹⁴ relève cet espace intermédiaire que représente la plage. Si nous nous éloignons volontiers de l'histoire de Robinson, le ressenti de la limite en tant qu'espace transitionnel du seuil, et de fait du franchissement, est tout autant présent dans cette installation. Ardouvin imagine l'île comme une simple plaque, fragment de bois surélevé de quelques centimètres par rapport au sol, simplement recouvert de linoléum. En forme d'heptagone irrégulier, cette plaque ressemble à la base d'un cercueil et accueille en son centre un porte-manteau en bois qui supporte quelques vêtements accrochés. Ce qui nous interpelle en premier lieu est le léger décalage qu'impose l'artiste entre cette plaque parfaitement plane et le sol qui la reçoit. Au lieu même de cette surélévation, l'artiste opte pour habiller l'écart par un alignement régulier de néons bleutés qui semblent marquer par leur lumière discrète cet espace de franchissement que nous voyons dans la plage de Robinson. A la fois cachés sous la plaque mais totalement visibles par rapport au sol, ces néons agissent comme un éclaircissement de ce qu'est l'étape de transition, la plage, qui articule la mer infinie et les côtes qui dessinent les contours de l'île.

⁹¹³ A ce propos, nous ajoutons en note, bien que n'approchant pas spécifiquement le cinéma, l'exemple incontournable du film *La Plage (The Beach)* réalisé par Dannie Boyle en 1999. A l'issue d'un long périple en mer au large de la Thaïlande, un trinôme (interprété par Guillaume Canet, Leonardo DiCaprio et Virginie Ledoyen) aborde enfin, aidé par une sorte de carte au trésor secrète, « la » plage. Cette dernière est effectivement une île paradisiaque peuplée par un groupe d'autochtones d'horizons très divers vivants là, à l'écart du monde, selon les règles qu'ils se sont eux-mêmes choisies et imposées. L'équipage découvre et partage les mœurs de cette société tenue secrète et tout au long du film, la plage cristallise les déplacements, les aventures et mésaventures, les rencontres, ... La plage comme espace intermédiaire utopique est non seulement le décor idyllique du film, mais aussi son sujet et son fond.

⁹¹⁴ Pierre Ardouvin, *L'île*, 2007, installation, bois, linoléum imitation bois, porte-manteau, vêtements, néons colorés bleus, 193 × 540 × 323 cm, collection permanente du MAC VAL, Vitry-sur-Seine.

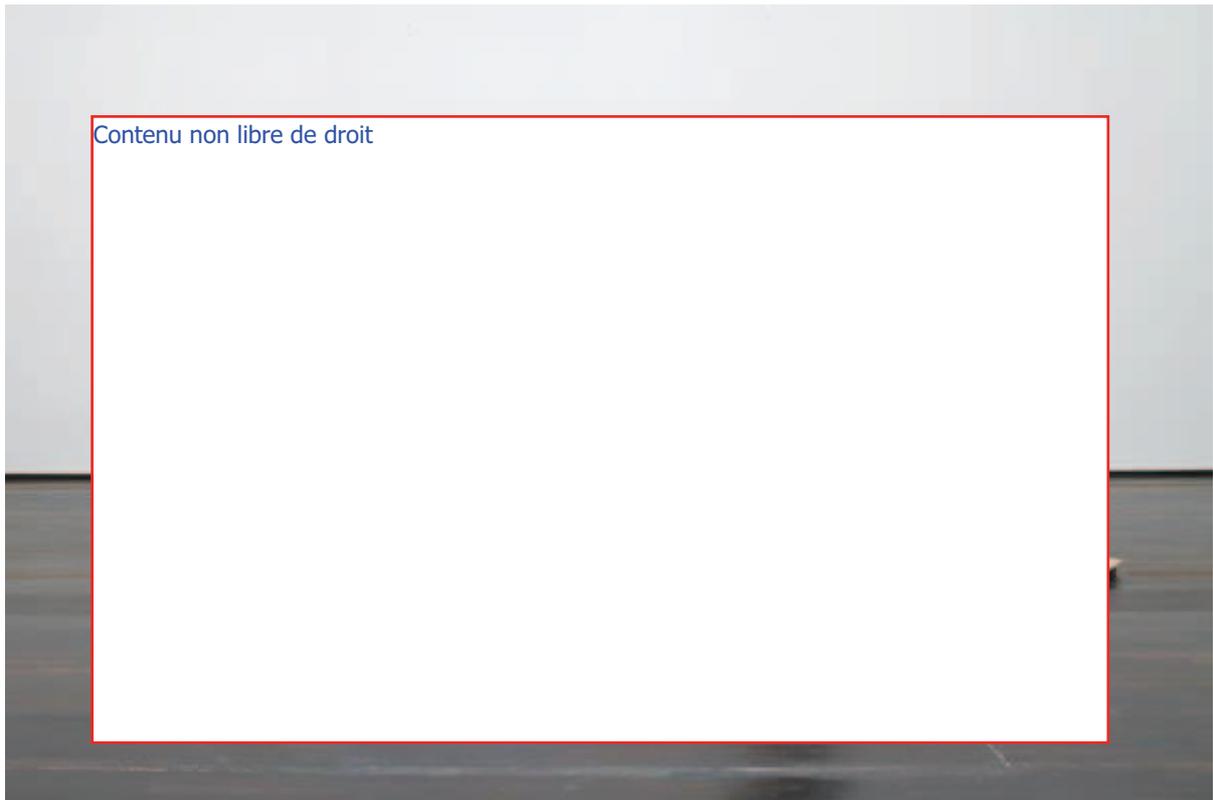


Figure 76 - Pierre Ardouvin, L'île, 2007.

Si l'élévation de la pièce est mince, elle invite nécessairement au franchissement, c'est-à-dire à la mise en action d'un pas qui traverse l'espace pour accéder à l'île. Pareillement, ce pas qu'incite l'œuvre marque aussi le passage de la pièce d'exposition à l'œuvre à proprement parler. Le néon vient marquer la zone intermédiaire qui fonde le passage vers l'île, vers l'œuvre. Il s'agit ainsi d'une sorte de plage, la plage du bord de mer évidemment, mais aussi la plage au sens d'espace vacant en latence d'accueil. La tentation de franchir cette plage dans l'œuvre d'Ardouvin est grande car elle redessine de nouveaux contours de l'espace et donne l'accès à l'île comme inconnue qui nous attire. L'artiste place le spectateur dans la position échouée d'un Robinson qui se situe aux abords de l'île, sur la plage, ne sachant pas encore s'il doit franchir ce seuil qui, inéluctablement, l'embarque et l'incite au franchissement. L'île est posée au milieu de nulle part, au milieu de la mer infinie, tout comme l'est l'installation d'Ardouvin qui est au centre de cette pièce vide qui peut être une et toutes à la fois. Sa planéité n'est contrastée que par l'élévation de ce portemanteau recouvert d'habits qui rythme les horizontales du sol et de la mer par une verticalité qui s'élanche. Ainsi l'île surgit au-delà de la plage et s'affirme ainsi la solitude qui se trame dans la rupture engendrée par l'île. Une rupture qui, dans un premier temps, inquiète Robinson qui décide peu à peu de se jeter à corps perdu dans l'expérience inédite de la rencontre de l'île. En franchissant le seuil de la plage, Robinson affirme son acceptation de la rupture et se lance dans la conquête utopique de l'île. Il s'offre en nudité, et c'est cela que nous comprenons avec les vêtements suspendus, il se débarrasse de ce qui lui appartient, il se dépossède et ainsi se donne entièrement au temps et à l'espace de l'île qui fonde sa quête de l'altérité. Il s'élanche ainsi dans une utopique expérience intérieure telle que la décrit Bataille pour lequel, « nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu⁹¹⁵ ». Dans cette symbolique de la nudité se joue l'accès désarmé vers l'utopie qui est certes inquiétant mais nécessaire.

⁹¹⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 17.

1-1-2 Une rupture temporelle et spatiale pour écrire l'île

Cette inquiétude est celle naturelle ressentie par Robinson sur la plage, tourné vers la mer qui lui échappe, en transition lente vers cette île luxuriante et inconnue qui l'attend : « cette présence végétale le reconforta et lui aurait fait pressentir ce que l'île pouvait pour lui, si toute son attention n'avait été requise et aspirée par la mer⁹¹⁶ ». Il s'agit pour lui de tourner le dos à cette mer qui figure la fin de son voyage initiatique, de son naufrage et qui l'expulse vers le sol inconnu mais espéré de l'île. Plus loin dans le récit, après de très nombreuses péripéties que nous ne pouvons pas toutes analyser, Robinson prend quelques marques et s'habitue à l'île qu'il découvre peu à peu. Ainsi, il se confronte, dans la suite de l'espace, à l'émergence d'une nouvelle temporalité qui est celle induite par l'île déserte. Dans la solitude qui le caractérise, il semble au fil des pages subir une temporalité répétitive qui est celle de ses premiers jours de labeur sur l'île : « il disposait d'un temps indéfini, et il était poussé dans sa tâche par une inéluctable nécessité. [...] Les jours se superposaient, tous pareils, dans sa mémoire, et il avait le sentiment de recommencer chaque matin la journée de la veille⁹¹⁷ ». De fait, dans cette morosité de la répétition à l'identique qui marque petit à petit le quotidien du personnage, l'écrivain – Tournier dans cette occurrence – décide de poursuivre le récit par l'ouverture du langage mais aussi de l'écriture. Pour rythmer son propos, et c'est aussi le cas dans la version originelle de Defoe, l'auteur décide, dans une figure de mise en abyme qui nous semble nécessaire, de placer le narrateur dans la posture de l'écrivain. Nous apprenons que Robinson « se hâta alors de tailler convenablement une plume de vautour, et il pensa pleurer de joie en traçant ses premiers mots sur une feuille de papier. Il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire⁹¹⁸ ». Essentiellement, par ce geste, l'utopie de Robinson devient acte de langage, récit et dit ainsi ce qu'elle est intrinsèquement. Le protagoniste sur l'île fait l'expérience intérieure de l'utopie en réalisant cet acte d'écrire qui marque son appartenance à l'utopie. Nous relisons alors la thèse de Marin qui précise qu'avant toute chose, l'utopie est un récit qui est tout à la fois sa narration, sa

⁹¹⁶ Michel Tournier, *Vendredi: ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 18.

⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁹¹⁸ *Ibidem*, p. 44-45.

description que sa condition d'existence et de transmission. Dans ce nulle part, perdu au milieu de la mer infinie, Robinson réalise le cheminement effectué et décrit par le texte, ici sous la forme d'un journal de bord, son existence utopique permise à travers la rupture de l'île. Robinson le naufragé devient alors Robinson le scribe et s'achemine encore un peu plus vers le dire et le vivre de son expérience utopique. Pour Marin, « il y a raison de penser que ce non-lieu qu'est l'utopie (= *oú-topia*) n'est autre que le lieu même du texte, que les traces d'une écriture, puisque l'Utopie est elle-même le résultat d'une écriture fondatrice, l'incision par un trait d'un espace continu : récit de fondation⁹¹⁹ ». C'est ce geste utopique inaugural que trace à la plume Robinson qui décide de débiter un journal pour raconter, se raconter mais aussi décrire l'utopie dans ce qu'elle est : une île et un récit. Le récit de la fondation devient aussi naturellement le récit de sa propre stature en tant qu'habitant de l'île, inscrit dans le schéma utopique. A travers le texte, il bâtit l'île et par la même manière, il affirme sa possibilité d'habiter en utopie, entre texte et espace. Par ce geste, il s'inscrit dans une pratique scripturaire telle que la conçoit de Certeau qui « désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé⁹²⁰ ». L'île, à l'instar de sa page blanche, devient à la fois le support et le sujet de sa préoccupation littéraire, narrative et descriptive. Dans l'acte d'écrire, Robinson devient acteur de l'île qui l'accueille, il habite l'île en l'écrivant. La rédaction de son journal marque la fondation de son île tout autant qu'elle affirme sa puissance d'habiter l'utopie :

Le roman combine les trois éléments que je distinguais : l'île qui découpe un lieu propre, la production d'un système d'objets par un sujet maître, et la transformation d'un monde « naturel ». C'est le roman de l'écriture. D'ailleurs, chez Defoe, l'éveil de Robinson au travail capitaliste et conquérant d'écrire son île s'inaugure avec la décision d'écrire son journal, de s'assurer par là un espace de maîtrise sur le temps et sur les choses, et de se constituer ainsi, avec la page blanche, une première île où produire son vouloir⁹²¹

⁹¹⁹ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 134.

⁹²⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 199.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 202.

Dans ce geste de création intime et universel, Robinson ouvre l'île et s'ouvre à l'île pour en affirmer l'habitabilité. Ainsi peu à peu il se réapproprie le temps - son temps - en acceptant celui mis en place par l'utopie qui l'emporte :

Ce qui a le plus changé dans ma vie, c'est l'écoulement du temps, sa vitesse et même son orientation. Jadis chaque journée, chaque heure, chaque minute était *inclinée* en quelque sorte vers la journée, l'heure ou la minute suivante, et toutes ensemble étaient aspirées par le dessein du moment dont l'inexistence provisoire créait comme un *vacuum*. Ainsi le temps passait vite et utilement, d'autant plus vite qu'il était plus utilement employé, et il laissait derrière lui un amas de monuments et de détritiques qui s'appelaient mon histoire. Peut-être cette chronique dans laquelle j'étais embarqué aurait-elle fini après des millénaires de péripéties par "boucler" et par revenir à son origine. Mais cette circularité du temps demeurait le secret des dieux, et ma courte vie était pour moi un segment rectiligne dont les deux bouts pointaient absurdement vers l'infini, de même que rien dans un jardin de quelques arpents ne révèle la sphéricité de la terre. Pourtant certains indices nous enseignent qu'il y a des clefs pour l'éternité : l'almanach, par exemple, dont les saisons sont un éternel retour à l'échelle humaine, et même la modeste ronde des heures.

Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant⁹²²

A travers l'écriture que permet l'utopie, il fait l'expérience de son espace mais aussi de sa propre temporalité. Et donc, il devient le créateur artistique et littéraire de l'île qui lui semble alors idéale. Dans la rencontre du temps et de l'espace disposés par l'île, il s'ouvre aux possibilités de la création et ne fait plus que simplement survivre, mais vivre, exister et habiter l'espace. Dès lors, sa condition de solitaire lui semble plus acceptable car il devient maître de l'île et son architecture : « Dès ce moment-là, j'arrêtais en mon esprit qu'il m'était possible d'être plus heureux dans cette condition solitaire que je ne l'eusse jamais été dans le monde en toute autre position⁹²³ ». La rupture de l'île n'est plus simplement subie mais acceptée par la rencontre de l'écriture qui lui permet de se plonger pleinement dans l'utopie, tant spatiale que temporelle et littéraire. Il prend ainsi davantage conscience de son existence en s'excluant du réel dans un glissement du naufrage et, par l'écriture et la construction, devient acteur principal de cette utopie solitaire. Il règne en maître sur ce qu'il est en train de construire quitte à pécher parfois par vanité justement parce qu'il est seul : « Je ne convoitais rien, car j'avais alors tout ce dont j'étais capable de jouir ; j'étais seigneur

⁹²² Michel Tournier, *Vendredi: ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 218.

⁹²³ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, trad. P. Borel, Paris, Gallimard, 2001, p. 212.

de tout le manoir : je pouvais, s'il me plaisait, m'appeler Roi ou Empereur de toute cette contrée rangée sous ma puissance ; je n'avais point de rivaux, je n'avais point de compétiteur, personne qui disputât avec moi le commandement et la souveraineté⁹²⁴ ». Nous traiterons justement plus loin de ce dualisme entre solitude et communauté en utopie mais cet extrait nous apporte d'ores et déjà une certaine vision de l'habiter, du moins en ce qui concerne la notion d'une île déserte.

1-1-3 L'Atlantide, une île idéale entre raison et déraison

Un autre exemple de réalisation totale et épanouie intrinsèque à l'île est l'exemple d'Atlantide qui, elle, n'est pas une île déserte mais peuplée. Avant d'en décrire l'abondance qui la caractérise, il faut dans un premier temps préciser le fait qu'elle apparaît comme une figure majeure de l'utopie justement dans l'écart au monde qu'elle effectue et qui lui donne sa consistance. L'Atlantide platonicienne est en effet une sorte de glissement, de renversement du réel qui se caractérise dans une sorte de vision d'une Athènes en revers. Elle s'impose à la fois dans la critique et dans l'éloignement de l'Athènes réelle qui l'initie mais dont elle s'échappe et se détourne. Dès lors en Atlantide, et cela sera aussi le cas inspiré dans L'Utopie de More, « l'utopie est non seulement un monde différent, non seulement le monde de la différence, mais aussi la différence du monde, l' "autre du monde"⁹²⁵ ». L'île utopique s'affirme comme la possibilité d'une existence autonome face au monde du réel. Elle est la rupture spatiale et temporelle, située dans un lieu insaisissable et méconnu, qui permet l'accès à l'altérité en tant qu'autre possibilité envisageable. La rupture de la mer et la perte de repères permettent justement géographiquement de situer ce qui n'a pas de lieu, pure altérité de l'ailleurs en tant qu'ailleurs. Atlantide et Utopie se caractérisent dans un rapport de forces contraires face au réel associé au continent en tant que terre reliée et prolongée. L'utopie de l'île s'inscrit dans la déliaison qui s'oppose selon un écart que permet la mer qui relie mais d'une manière abstraite et poétique. Pour Abensour,

⁹²⁴ *Ibidem*, p. 234.

⁹²⁵ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 304.

l'île correspond à un écart, à un pas hors de l'homme mais vers l'humain : « Paradoxe de l'utopie : c'est grâce à l'extériorité – *Utopus* le fondateur a délibérément coupé l'utopie du continent -, grâce à cette séparation qui est absence de rapports, mise entre parenthèses de l'opinion, que l'auteur de *L'Utopie* pourra instaurer un rapport inédit entre la luminosité de l'utopie, sa clarté, et l'opacité de notre monde. L'insularité, ce pas hors du continent, le choix du non-lieu – *nusquama-nowhere* -, est ce qui permet de jeter une fragile passerelle entre les deux⁹²⁶ ». En créant une nécessaire rupture, le récit d'utopie permet de questionner en retour le lieu qui initie le départ et donc la possibilité d'un ailleurs en écart. Presque en négatif, l'île questionne ce qu'elle n'est plus et qu'elle refuse d'être.

Dans le partage du monde, Poséidon obtient l'Atlantide située par Platon au-delà des colonnes d'Héraclès. Il y installe cinq couples de fils jumeaux et divise la superficie en dix lots. Poséidon fortifie l'espace par des enceintes et fait jaillir au milieu de l'île deux sources d'eau abondantes, l'une chaude et l'autre froide. Le fils aîné, Atlas, obtient le pouvoir sur cette île qui s'offre dans une richesse immense et luxuriante. Tel est le récit de la construction de ce que nous connaissons de l'Atlantide tel que le raconte Critias dans le livre éponyme. Ce qui attire notre intérêt dans ce dialogue platonicien est ici la mise en exergue de l'abondance presque illimitée dont jouit cette île, depuis enfouie sous les mers. Pour accentuer l'effet de plénitude qu'offre cet espace en rupture, le narrateur place sa description sous le joug d'un éloge qui prône la fertilité excellente de l'île. Ainsi, dit Critias, « la qualité du sol y était sans égale dans le monde entier, en sorte que le pays pouvait nourrir une nombreuse armée exempte des travaux de la terre. Une forte preuve de la qualité de notre terre, c'est que ce qui en reste à présent peut rivaliser avec n'importe laquelle pour la diversité et la beauté de ses fruits et sa richesse en pâturages propres à toute espèce de bétail⁹²⁷ ». L'utopie première d'Atlantide se dit entre une abondance endémique et locale, et dans l'affirmation par le même geste d'une supériorité sur le reste du monde extériorisé. De par sa forme spécifique, élevée et pentue, l'île est protégée de la mer qui ainsi ne peut ruiner les terres et appauvrir les sols comme cela est souvent le cas. L'île, dans sa clôture parfaite, assure une fertilité idéale qui permet à l'utopie de se poursuivre dans une abondance sans limites et sans freins. Ainsi la terre produit à

⁹²⁶ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 47.

⁹²⁷ Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, op. cit., p. 483.

l'infini et toutes ses qualités sont excellentes ce qui rend une agriculture et un élevage sans entrave.

A propos de l'organisation urbanistique, les cités sont prospères et se caractérisent par un idéal communautaire loin des excès, dans un équilibre harmonieux et respectueux d'une éthique égalitaire transmissible et pérenne. C'est ainsi que Critias en décrit les habitants qui, « attentifs à garder le juste milieu entre le faste et la pauvreté servile, (...) se faisaient bâtir des maisons décentes, où ils vieillissaient, eux et les enfants de leurs enfants, et qu'ils transmettaient toujours les mêmes à d'autres pareils à eux⁹²⁸ ». La position qui caractérise les habitants de cette île est marquée par le respect et l'éthique qui se conjuguent au contemporain en tant que temporalité charnière entre passé et futur. L'utopie y est projet qui s'inscrit dans la tradition d'une transmission, d'un legs qui assure la continuité et l'évolution du projet initial. De plus, ils disposent de toutes les sortes de métaux, précieux ou non, sauf l'or qu'ils rejettent comme souvent dans le refus utopique. Les animaux sont pléthores notamment les éléphants qui y sont très nombreux. Les forêts denses et productives offrent tous les matériaux nécessaires au quotidien (nous verrons combien cela est révélateur de la conception esthétique et spatiale). Ils construisent des ponts, des édifices, des temples, des palais, des bains, des stades et gymnases (car le culte du corps est très important dans le sens d'un esprit sain dans un corps sain), des hippodromes, des ports,... Tout ce qui semble possible, voire plus, l'est en Atlantide et ce, d'une manière qui semble illimitée et d'une extrême qualité. Les fondations de cette île ainsi que ses ressources semblent ainsi idéales et foisonnantes, sans limite, si ce n'est celle que la mer encercle et enclave. Cette utopie platonicienne, qui vient à la suite presque justifier et appuyer les propos de la *République*, relève de l'utopie en tant qu'idéologie du récit et des espaces. Un tel décor, un tel environnement prospère et abondant ne peut qu'intrinsèquement entraîner dans une éthique irréprochable la population qui est accueillie et qui habite l'île. En fin de récit, Platon laisse entendre l'ébauche d'une chute de cet empire idéal mais le texte demeure inachevé et l'on ignore clairement quelle fin attendait l'Atlantide. Ce que nous pouvons lire en transparence dans cette dernière partie du texte semble une sorte d'avertissement platonicien qui invite le lecteur justement à se méfier de ce qui semble « trop » parfait. Il enjoint le lecteur utopique à rester vigilant, sur le qui-vive, et donc à questionner sans

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 484.

cesse l'utopie dans laquelle il ne doit pas s'empeser mais perpétuellement réinterroger, contextualiser et inquiéter. Ce non-fini du texte permet au demeurant à l'Atlantide de persister comme une description et une narration idéale de l'utopie qui s'affirme dans un excès de perfection, de positivité et d'idéalisme. L'utopie anachronique de Platon lance ainsi les jalons de toute la tradition utopique qui s'inspire de ce mythe foisonnant qui initie et ouvre la création au-delà de sa propre lecture. Un foisonnement qui prend sur l'île diverses formes qui lie la nature à l'abondance et à la densité. Sur l'île, la végétation prend une place quasiment omniprésente car elle évolue sans entrave sous un climat propice et fructueux. Ainsi, entre jungles et mangroves, l'île dévoile tout un paysage où des sortes de forêts abondent et sont pléthores. Ainsi perçues, elles deviennent la métaphore verdoyante et luxuriante d'une abondance naturelle qui insuffle à l'île un aspect généreux et productif. Avec la forêt, l'île donne sans compter et par ce même biais offre au récit un décor prolifique mais aussi inquiétant et secret.

1-2 La Forêt utopique ou le labyrinthe d'un mystère

« *La forêt est un état d'âme* »
Gaston Bachelard⁹²⁹

La forêt apparaît à ce stade de notre avancée comme une notion relevant de l'abondance liée à l'utopie de l'île qui se traduit par une végétation luxuriante, productive et dense. La forêt nous semble un passage nécessaire dans notre cheminement en utopie car elle regroupe en son sein de nombreuses caractéristiques précédemment notées et avancées. Ainsi, nous voudrions commencer par dire qu'elle possède un caractère commun avec la mer en ce qu'elle est une étendue parfois tellement vaste qu'elle en appelle à l'illimité mais aussi et surtout à une certaine perte de repères. Ô combien il est facile alors de se perdre dans une forêt, d'y errer sans but, de divaguer le long des arbres à la fois tous pareils et tellement différents. Elle est en effet cet espace labyrinthique où la perte peut être à la fois du côté d'une inquiétante étrangeté mais aussi dans un sens, un jeu d'espaces créatif et créateur. C'est ce sentiment que ressent Bachelard dans la pénétration de la forêt, « il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite⁹³⁰ ». Si la verticalité est assurée dans la forêt, c'est son horizontalité qui perturbe la vision et la conception de l'espace dans un oubli de l'horizon au loin qui se confond à chaque tronc, sans cesse repoussé, presque illimité. Le devant, le derrière, la gauche, la droite, le proche et le lointain se mêlent au cœur de sa densité et plongent le corps dans une atmosphère esseulée à la fois déconcertante et étrangement envahissante. En pénétrant dans la forêt, elle me saisit, et m'embrasse totalement, m'emportant avec elle dans la densité de sa consistance qui se fait plus sombre, plus surprenante. L'expérience de la forêt est l'expérience qui articule pleins et vides dans un mouvement qui m'encercle et me confine dans un ailleurs qui était encore imperceptible de dehors.

Entre dedans et dehors, la forêt joue elle aussi de la limite dans sa double acceptation qui ouvre et ferme dans un même moment. Son cerne extérieur la délimite par un côtoiement d'arbres qui articulent des vides qui sont autant d'entrées possibles.

⁹²⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 171.

⁹³⁰ *Ibidem*, p. 170.

A l'image d'une colonnade immense, l'entrée de la forêt est un seuil articulatoire qui m'invite au franchissement vers l'inconnu qui se devine au loin, dans une lumière plus faible, dans des couleurs qui diffèrent et dans une atmosphère indicible. Sa limite est ce qui la définit mais aussi ce qui la différencie, à l'orée se trame la porosité d'un dedans et d'un dehors, entre ouverture et fermeture. Ouverte de partout, entre les arbres qui espacent autant de seuils, elle se donne aussi dans une fermeture qui caractérise sa forme et son essence. Elle nécessite l'assemblage, la multitude et la répétition : un arbre seul demeure un arbre seul, la forêt est un amassement d'arbres qui constituent un ensemble qui fonde son unité. Elle est l'endroit où les diversités s'accordent pour former un tout uni et unifiant, mais un tout qui ne réfute pas pour autant l'individualité de chaque arbre. Dans ce jeu d'espace qu'elle érige, se dit sans cesse le mouvement imprévisible de la croissance et de la décroissance qui s'affirment en parallèle dans un fonctionnement incontrôlable qui nous dépasse. Elle impose ainsi son rythme et sa temporalité qui sont totalement intrinsèques à son évolution et à son apparition. La forêt, d'apparence immobile, bouge sans cesse dans un imperceptible rythme qui scande l'espace et en modifie perpétuellement l'architecture. Elle est ainsi un modèle philosophique et esthétique de l'utopie dans la mise en place, en scène, d'un espace méconnu qui n'appartient à personne et de fait à tous. Elle est architecture dans sa forme archaïque qui s'élève d'un sol qui l'initie vers un ciel qui l'accueille sous un toit de branchages qui s'enchevêtrent et se tissent au fil du temps. Construction naturelle, elle emporte avec elle son propre espace et son propre temps qui architecturent sa demeure entre pleins et vides. Elle est ainsi la maison qui se base solidement ancrée dans le sol et protégée par un toit de frondaisons qui accueille dans son giron à la fois abritant mais inquiétant. Elle est tout autant l'architecture d'une cité verdoyante qui se dit dans un assemblage d'arbres dont la canopée trace une sorte de *skyline* naturelle qui délimite le ciel de la ville. Chaque arbre crée une multitude de carrefours, de rencontres et une possibilité illimitée de chemins à parcourir et d'espaces à déplier. Comme l'utopie, elle incite au pas qui se doit de la parcourir, de la découvrir, de fouler le sol tapis de feuilles qui la rend originellement possible. Dans cet insaisissable espace qu'elle construit et façonne, elle érige un monde de l'altérité, de l'étrange parfois qui est à la fois perceptible mais indicible car nulle part. Ainsi, dans la réflexion qu'elle impose, la forêt m'invite dans une confrontation utopique avec l'immensité en tant qu'espace illimité, dans un écart du monde réel :

L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini.

Par le simple souvenir, loin des immensités de la mer et de la plaine, nous pouvons, dans la méditation, renouveler en nous-mêmes, les résonances de cette contemplation de la grandeur⁹³¹

La forêt affirme son utopie dans cette immensité qui me donne l'expérience indicible et indéfinissable de l'illimité qui persiste et perdure. Penser ou rêver la forêt consiste à se placer dans ce jeu d'espaces qui n'appartient à personne dans une tentative de ne se situer nulle part. De plus, elle relève de l'universel dans sa capacité d'espace physique et mental qui se partage et se transmet depuis des millénaires. Elle traverse ainsi le temps en relevant d'un passé sans limite vers un futur auquel elle se prolonge et se conjugue. Entre ces deux insaisissables moments, elle se confronte au présent dans une dynamique qui lui est propre et qui fonde son empreinte dans de nombreux récits, mythes, légendes et contes. La forêt, dans sa puissance d'exister nulle part vraiment mais partout à la fois, est le décor archaïque d'histoires possibles qui inventent et imaginent. En ce sens elle relève du poïétique car elle incite et pousse à la création, création permise par son immensité qui appelle à l'illimité d'une œuvre qui s'origine et se déploie. Elle est le théâtre de jeux d'espaces qui se font jeux plastiques ou de langages. Son architecture complexe, ambiguë et étrange inquiète notre façon d'habiter le monde pour projeter sa création dans le domaine mystérieux de l'impalpable et de la surprise. Entre inquiétante et magique, la forêt ouvre à la possibilité des langages qui s'y emploient et se disent pour tenter de représenter ce qu'en elle, et donc en l'espace, nous échappe et nous attire. Harmonieuse et solide, elle est le temple changeant qui ne cesse de s'écrire et de se montrer. En traversant le temps et l'espace du réel, elle crée une béance accueillante et perturbante d'où s'ouvre un monde de possibles dont elle initie l'écart, le pas de travers. Entre utopie et architecture, elle déploie une façon d'habiter que l'art ne peut s'empêcher de percevoir et questionner.

⁹³¹ *Ibidem*, p. 168.

Nous avons déjà eu l'occasion de présenter la désormais devenue célèbre exposition Monumenta au Grand Palais et c'est en 2012 que Daniel Buren s'est plongé dans l'expérience d'investir l'espace immense du bâtiment. Avec *Excentrique(s)*⁹³², l'artiste se lance dans une recherche artistique afin de réaliser une œuvre proche de sa démarche habituelle, c'est-à-dire en investissant un espace spécifique et précis tout en poursuivant son travail historique sur les couleurs et les formes géométriques. Son travail articule ainsi une recherche des formes entre couleurs et plasticité dans une approche où les notions architecturales sont omniprésentes. Si nous prenons cette œuvre comme point d'ancrage, c'est pour la simple raison que Buren, avec cette œuvre, installe littéralement une forêt sous la verrière du Grand Palais. Cette forêt contemporaine, elle aussi entre mystères, magie et inquiétude, tend un espace qui est celui de la rencontre qui s'effectue dans une véritable traversée du lieu. Pour ce faire, l'artiste décide de reconfigurer l'arrivée dans le lieu afin de rendre son propos cohérent avec l'espace existant. Après de nombreux débats et discussions, l'artiste parvient à imposer, non sans mal⁹³³, l'entrée du lieu non pas comme habituellement par la grande porte centrale mais par l'entrée nord qui se situe au bout de la nef. Buren revendique en effet cette condition comme essentielle tant le positionnement de l'entrée dans l'architecture implique l'appréhension de l'œuvre et sa rencontre. C'est ce que précise l'artiste au sujet de l'œuvre dans une entrevue avec Marc Sanchez : « elle devait être appréhendée en parcourant le bâtiment longitudinalement, c'est-à-dire en entrant par la porte sud ou par la porte nord. Il ne fallait surtout pas entrer par la porte principale, celle qui se trouve au centre de la nef et qui est donc trop proche de la coupole centrale de la verrière, cœur de cette architecture⁹³⁴ ». En effet, la porte principale donne accès directement au centre de l'espace au cœur duquel s'érige l'immense coupole qui marque le carrefour de l'ensemble des parties du bâtiment⁹³⁵. Buren ne conçoit pas

⁹³² Daniel Buren, *Excentrique(s)*, 2012, installation in situ, matériaux divers, « Monumenta 2012 », Grand Palais, Paris.

⁹³³ Précisons à ce propos que tel était déjà le désir de Richard Serra pour *Promenade* en 2008 mais que cette requête lui fut malheureusement refusée.

⁹³⁴ Daniel Buren, Fabrice Bousteau, Judicaël Lavrador [et al.], *Daniel Buren, Monumenta 2012: visite guidée par l'artiste*, Paris, Beaux-arts éditions, 2012, p. 11.

⁹³⁵ On se souviendra par exemple qu'en 2010, Boltanski avec *Personne(s)* installe dès l'entrée un mur de casiers qu'il faut contourner pour découvrir réellement l'ensemble de son œuvre. Le mur permet alors de canaliser la découverte initiale de l'espace et de l'œuvre.

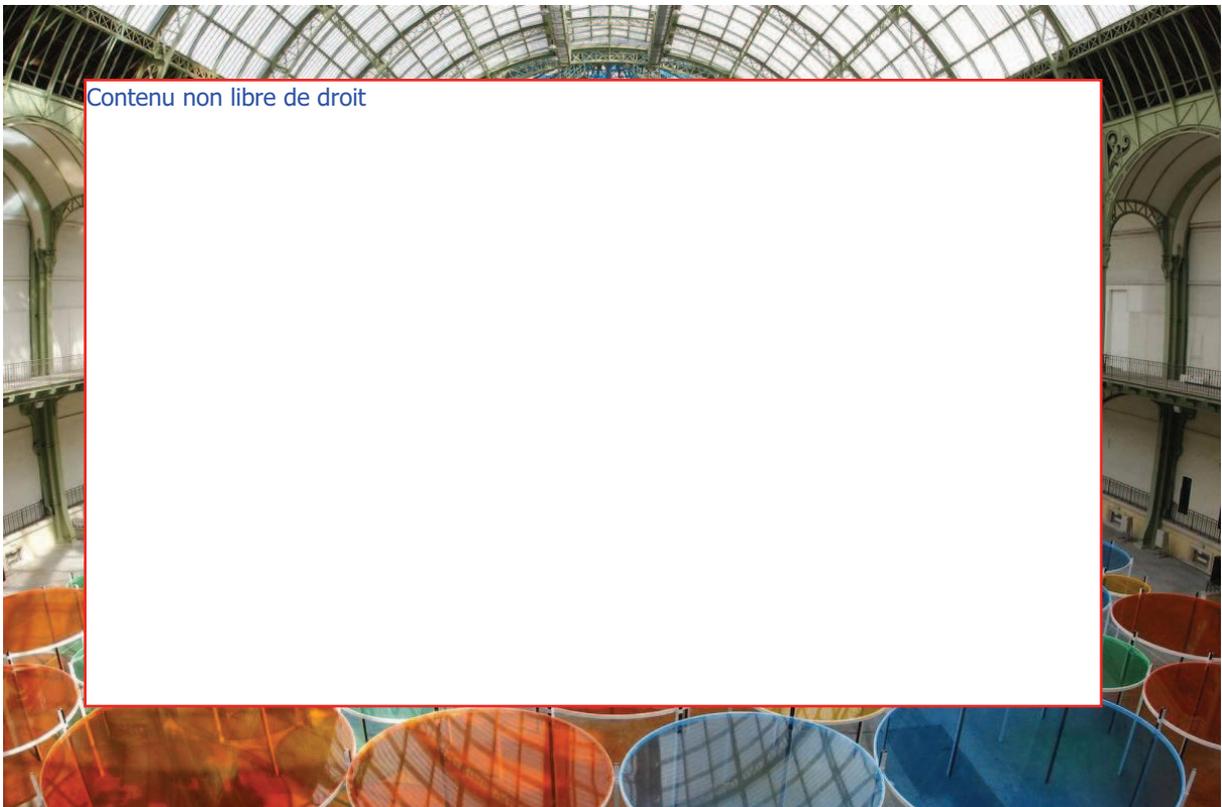
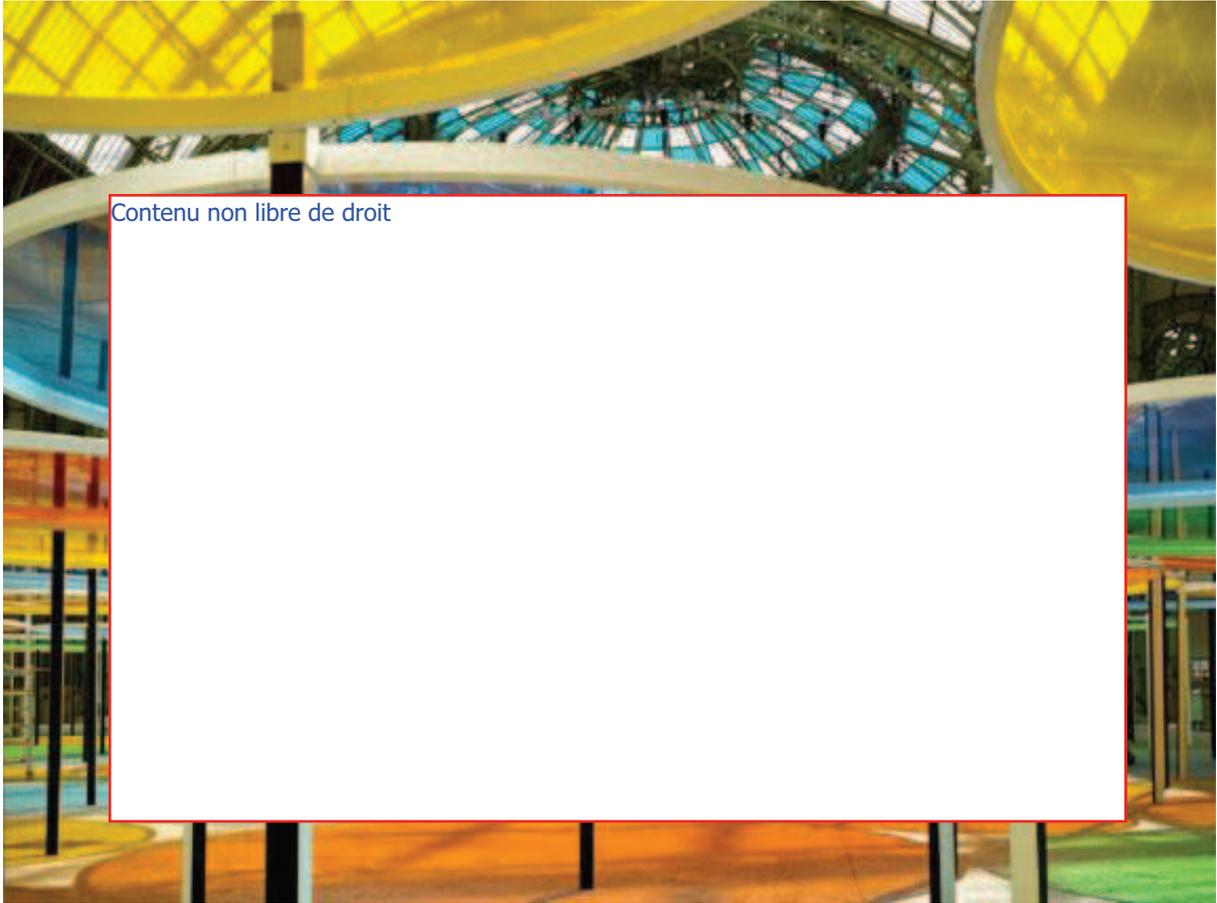


Figure 77 - Daniel Buren, *Excentrique(s)*, 2012.

simplement une œuvre dans le Grand Palais mais projette une réflexion sur le bâtiment dans son ensemble afin d'y impliquer et d'y associer son œuvre. Sa démarche se veut en premier lieu celle d'un architecte qui appréhende l'espace construit pour en saisir les enjeux, les circulations mais aussi les volumes et les lumières. De fait, en toute subjectivité d'artiste, il rejette l'idée de la porte principale comme espace d'entrée car il la juge à la fois trop imposante et en inadéquation avec son projet plastique. Son désir est celui d'initier l'entrée dans son œuvre par un seuil qui se montre en toute humilité et dans la simplicité de sa puissance d'accueil et de transition. C'est aussi ce que nous dit Bachelard qui apprécie la nudité fragile du seuil qui se suffit à lui-même, « et le seuil, ici, est le seuil accueillant, le seuil qui n'impose pas par sa majesté⁹³⁶ ». Voulant rejouer l'entrée naturelle et universelle dans une forêt telle que nous pourrions la rencontrer dans la nature, Buren opte pour une porte plus discrète, moins imposante, et cela est d'ores et déjà révélateur d'une réflexion sur l'utopie. A cette volonté s'ajoute la logique d'une traversée de l'œuvre que permet le bâtiment dans son axe nord-sud qui déploie toute la longueur de l'espace : « je souhaitais vraiment que les visiteurs puissent enfin le parcourir dans toute sa longueur. Or, si vous arrivez par l'entrée principale, vous "consommez" tout de suite tout ce qui est donné à voir car, dès que vous vous trouvez pénétré dans l'espace, vous vous trouvez immédiatement au centre névralgique⁹³⁷ ». Il réserve ce centre névralgique pour plus tard car il s'agira d'une étape cruciale dans son parcours. En effet, avec *Excentrique(s)*, c'est à une promenade en sous-bois que nous invite Buren qui incite à la marche et au cheminement. Cette notion est cruciale dans l'œuvre car elle implique tout autant un déploiement spécifique de l'espace qu'une temporalité autonome et adéquate : « c'est le principe de toutes les églises et, surtout, des cathédrales. On n'entre jamais directement par le chœur, on y arrive généralement après avoir marché et avoir traversé et découvert le lieu. Et ce temps-là est important, car c'est lui qui permet l'entrée réelle dans "l'esprit" du lieu⁹³⁸ ». En dressant la métaphore d'un lieu sacré, Buren confère un aspect sacré et auratique à son œuvre dès l'entrée qu'il envisage comme une étape qui induit la suite et son déroulement.

⁹³⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 100.

⁹³⁷ Daniel Buren [et al.], *Daniel Buren, Monumenta 2012*, op. cit., p. 16.

⁹³⁸ *Ibidem*, p. 17.

Ainsi, Buren fait le choix de la traversée qui permet d'allonger l'espace pour offrir la véritable impression de s'enfoncer à corps perdu dans la forêt. En effet, une fois rentré par la petite porte nord, le visiteur découvre l'œuvre qui s'étale de tout son long mais ne la perçoit que parcellément tant la longueur élance l'immensité. La forêt que réalise Buren est un assemblage d'arbres réalisés par un ensemble de poteaux noirs et blancs qui soutiennent quelques trois cent soixante-dix-sept structures circulaires horizontales au centre desquelles sont tendus des filtres transparents de couleurs multiples telles que le bleu, l'orange, le rouge et le vert. Cette canopée quasiment linéaire offre un abri au spectateur car ces cercles transparents sont élevés d'environ 2,5 à 2,9 mètres de hauteur. Ce toit tapisse l'espace immense du Grand Palais et invite à une promenade sous les branchages colorés qui varient en fonction de la luminosité du ciel parisien. Rejouant le ciel qui accueille le Grand Palais, Buren met en scène une multitude de vitraux qui offrent au lieu une certaine sacralité. Cette forêt étendue et dense met en place un rythme dont les poteaux verticaux jalonnent l'espace dans une traversée qui nécessite les tours et les détours. Le parcours est libre et la possibilité de cheminement à travers cette forêt est quasiment illimitée. Le spectateur déambule dans cette jungle colorée qui varie au rythme du climat et du ciel qui l'accueille et la modifie sans cesse. Comme dans une forêt en pleine nature, « l'aspect vraiment frappant de ce lieu est l'atmosphère qui y règne, sa légèreté, cette impression que l'on ressent d'être dehors alors qu'on est dedans⁹³⁹ ». L'usage des filtres colorés accentue cette impression de légèreté et de transparence qui crée en effet une atmosphère très particulière. La magie du lieu se dit en formes et en lumières et offre à l'architecture tout l'espace de déploiement d'une utopie esthétique et sensorielle. A l'instar d'une vraie forêt, l'espace se donne dans une pluralité de variations où ombres et lumières, plus ou moins fortes, s'articulent au gré de la journée, de l'ambiance extérieure et du soleil qui parfois inonde la pièce. Dans cette mise en ambiance si particulière et imprévisible, Buren marque son œuvre d'une utopie qui est celle de l'imprévu, de l'acceptation et de la variation perpétuelle qui ouvre aux possibles. Il précise en ce sens, « comme souvent dans mes travaux, l'œuvre dépend non seulement du lieu, mais aussi du climat, de la lumière, du soleil, des nuages, etc⁹⁴⁰ ». L'œuvre rythme le lieu d'une manière inédite et lui confère un regard nouveau. L'art questionne l'architecture dans une redécouverte inattendue de l'espace que

⁹³⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 18.

permet la démarche utopique mise en branle par la forêt qui se déploie tout autant qu'elle s'érige. Elle propose alors une multitude de cheminements, un parcours, où il fait bon se perdre, errer sous la lumière qui m'accueille et m'accompagne. Marcheur en forêt, Robinson en son île mystérieuse, le promeneur de cette installation est acteur de cette expérience esthétique utopique qui marque un écart avec le réel et le quotidien. Rappelant aussi les tapis persans à la fois colorés et labyrinthiques, il fait bon se perdre dans cette forêt tout autant étrange que magique.

Au détour de la marche, sous la coupole centrale que Buren voulait préserver de la découverte liminaire, le promeneur découvre une sorte de clairière d'où les arbres semblent s'être retirés. Espace vacant dans la densité de l'œuvre, cette place centrale libère l'espace pour en magnifier avec surprise la vacuité tout autant que l'immensité. N'ayant plus de cercle qui me coiffe, je suis confronté alors à la monumentalité de l'architecture qui se dévoile à présent sous les trente-cinq mètres du centre de la nef. Cette place, qui reprend encore le motif omniprésent du cercle, réitère l'architecture du Grand Palais telle que la saisit Buren lors de ses premières recherches : « Le déclic se fit lorsque je m'aperçus, que toute cette architecture de fer et de verre était fondée sur le cercle et que tout le bâtiment était dessiné en utilisant un compas pour outil principal !⁹⁴¹ ». Cette circularité répétée, qui donne d'ailleurs un indice quant au titre, questionne l'immensité et n'est pas sans rappeler la forme idéale de l'île utopique décrite chez More. Nous retrouvons cette quête de la forme parfaite et symbolique dans un travail formel du cercle qui se dit en accueil comme un réceptacle. C'est ainsi, centralement, que Buren impose cette clairière qui est le carrefour de la déambulation tout autant qu'elle en signifie la pause, une rupture du rythme qui s'installe dans la forêt. Dans ce cirque névralgique se joue l'expérimentation de l'immensité de la forêt qui se referme sur elle-même : « Comment mieux dire si l'on veut "vivre la forêt" qu'on se trouve dans *une immensité sur place*, devant l'immensité sur place de sa profondeur⁹⁴² ». Dans cette zone de vide qu'est la clairière, la forêt dit son essence et sa capacité à exister. Comme le centre du labyrinthe elle relève tout autant la découverte qu'elle souligne le chemin nécessaire pour y parvenir. Buren profite de cette pause dans la forêt pour architecturer une agora, une *khôra* platonicienne qui

⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁴² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 170.

redonne au ciel sa présence, sa grandeur et son immensité qui nous dépasse. En disposant quelques miroirs circulaires directement posés à 17 centimètres du sol, Buren accentue le lien qui permet le dialogue entre terre et ciel que nous avons pu décrire dans l'érection de l'arbre. L'espace mis alors en œuvre, n'est plus simplement celui du Grand Palais connu et reconnu, mais la découverte d'un espace qui accueille, regroupe et concentre ; il s'agit pour Buren, « plus que d'un espace d'exposition, d'une immense place publique où l'on entend battre la pluie, où l'on voit passer les nuages, où le soleil et la couleur du ciel sont très présents⁹⁴³ ». Jouant avec une arhythmie des pleins et des vides, l'artiste redynamise son œuvre dans une pause plastique qui invite tout autant à l'arrêt qu'elle reconconditionne un départ nouveau à travers la forêt :

On pourrait dire qu'au cœur de cette « forêt » se trouve une « clairière », espace circulaire et vide, lieu soudainement « libre » permettant de s'arrêter ou de se reposer avant de continuer la visite. Dans cette clairière, l'« ombrelle » colorée, n'est plus juste au-dessus de la tête des visiteurs mais à près de 35 m plus haut. Cet espace soudainement « vide », comparé à celui quelque peu encombré que le visiteur vient de traverser, devrait lui faire prendre conscience, en « l'aspirant » soudainement vers le haut, du côté spatial de l'édifice et du volume d'air, de clarté et de lumière qui l'habite⁹⁴⁴

Rasséréné par cette pause révélatrice, architecturale et sensorielle, le visiteur poursuit sa promenade dans une forêt qui persiste jusqu'à la sortie du Grand Palais. Œuvre qui se traverse, *Excentrique(s)* n'est pas une trajectoire linéaire et fixe mais un voyage imprévisible, une divagation utopique au sein de laquelle la forêt déploie un lieu de nulle part. La découverte de cette œuvre, de bout en bout, de traverses en chemins, se donne comme une rupture magique et créative où la poésie se déploie dans un espace privilégié car incommensurable. Sorte de parenthèse utopique, la forêt de Buren s'apparente en de nombreux endroits à ce que nous avons pu déceler sur l'île luxuriante, prolifique et idéale. La forêt apparaît comme l'un des symptômes de l'abondance que l'île offre et donne sans limites, sans frontières. Pour autant, il est impossible de nier, tant dans la forêt que sur l'île, que la notion de frontière ne peut être perçue qu'unilatéralement. Nous avons jusqu'alors approché l'île par une limite, une plage, que nous voulions poreuse et créatrice mais notre système critique nous

⁹⁴³ Daniel Buren [et al.], *Daniel Buren, Monumenta 2012, op. cit.*, p. 11.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 24.

impose aussi de concevoir en cela ce qui diffère, ce qui pense l'île autrement qu'une entité ouverte et déployée.

1-3 L'île entre rupture excessive et dérives inquiétantes de l'espace

« - Cette île est à nous. Elle est vraiment sympa.
On s'amusera tant que les grandes personnes
ne seront pas venues nous chercher »
William Golding⁹⁴⁵

L'île est un des supports de prédilection spatial de l'utopie, nous l'avons dit, car elle effectue un pas de côté, un écart géographique qui favorise la rupture nécessaire afin de pénétrer en utopie. De par ses caractéristiques physiques et topographiques, elle se situe dans un ailleurs envisagé qui est séparé du monde réel, du continent, par la mer. Dans ce décalage de l'espace se trame la possibilité utopique d'envisager un monde meilleur à l'écart du réel, dans une sorte de parenthèse qui accueille et crée les conditions autonomes et indépendantes d'une réalisation inédite et nouvelle. Nous avons pu, à travers quelques occurrences, observer combien sa situation spécifique permet aux utopistes et aux artistes de mettre en place un endroit idéal qui correspond aux attentes et aux idéologies utopiques. L'île s'affirme ainsi comme le lieu absolu de la découverte, de l'abondance et de la fertilité où tout ne peut aller que pour le mieux. Ces possibilités sont rendues tangibles dans la rupture justement que caractérise l'île qui se veut altérité pure, ailleurs mise en place par la rupture spatiale, temporelle et philosophique. Pour autant, il convient de pousser davantage notre observation en tentant justement de questionner plus en profondeur les enjeux éthiques de l'enclavement que représente l'île. En enfermant l'espace et le temps en dehors du réel, l'île met en place une multitude de possibilités novatrices et utopiques illimitées mais elle demeure un phénomène de rupture qui enferme et cloisonne un lieu. Si nous voyions dans l'espace utopique une vision de la limite poreuse et articulatoire, certains exemples de récits et d'expériences nous montrent les dérives, les excès et les apories que cette même limite peut entretenir si elle se cantonne à l'unique fermeture qui encercle, ferme et protège unilatéralement.

⁹⁴⁵ William Golding, *Sa Majesté des Mouches*, trad. L. Tranec-Dubled, Paris, Gallimard, 2002, p. 88.

1-3-1 L'île en fermeture, un espace totalisé en lieu

Nous approchons alors l'image d'une île en tant qu'espace totalisable, exhaustif et auquel rien ne peut échapper. La frontière qui la caractérise et dessine sa géographie n'est plus perçue comme imperméable mais plutôt comme une membrane qui fonctionne dans un sens unique. Là où nous voyions en utopie une entité incommensurable qui nous échappe au fur et à mesure qu'elle évolue et se déploie, l'île parfois rompt avec cette posture pour se montrer comme un système, certes intérieurement foisonnant, mais extérieurement totalisable et figé. Pour Marin, « dans la description, l'île est donnée là, sous le regard qui la parcourt en tous sens, comme un tableau est parcouru par le regard déchiffrant la simultanéité de ses parties, figure que le texte descriptif nous donne à voir, en compensant la successivité nécessaire de la lecture par l'insistance sur les valeurs de spatialité et de totalité⁹⁴⁶ ». Disons autrement que l'île est habitée utopiquement en son intérieur mais que cela semble parfois uniquement possible dans une négation voire un rejet de l'extérieur. C'est ce que nous avons déjà pu observer à propos de certaines cités idéales utopiques telles que Bensalem ou Amaurotes : si la cité en elle-même relève d'un projet utopique et d'une idéologie parfaite, c'est au détriment d'un extérieur qui porte les maux rejetés et expulsés par la ville intérieure. Il en est de même avec l'île qui est en quelque sorte une immense cité mais qui n'est ici point cernée par une enceinte de remparts mais par une étendue plus ou moins vaste de mer qui la sépare du continent, souvent symbole lui aussi du rejet et de la critique. Nous comprenons alors que l'utopie, notamment chez More et Bacon, ne tente pas d'inaugurer un monde nouveau et meilleur pour tous, mais qu'elle ambitionne seulement une enclave utopique qui s'exclut elle-même dans un refus du monde. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un projet en extension mais d'une vision fermée sur elle-même qui détourne les écueils rencontrés vers un dehors négatif et trouble.

Chez Bacon, dans *La nouvelle Atlantide*, cette vision est caractéristique de l'île qui se présente sous les traits d'une barrière filtrante. Certains habitants peuvent en sortir pour aller emprunter au reste du monde ce qu'il possède de meilleur et de positif mais leur propre génie n'a pas droit de cité en dehors des frontières d'Atlantide. Ils

⁹⁴⁶ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 133.

conservent précieusement leurs biens et leurs découvertes dans une sorte d'égoïsme protecteur qui assure la pérennité de leur programme utopique :

Bensalem est donc une île, fermée sur elle-même : économiquement autocratique, indépendante et prospère ; culturellement diverse ; moralement accomplie car le bonheur y est maximal. Cette singularité superlative, cependant, n'est possible qu'aux dépens d'autrui. Science et technologie restent à la pointe grâce à l'absorption (au pillage systématique, pourrait-on dire) des avancées réalisées ailleurs. Isolationniste et parasite, la Nouvelle Atlantide protège la béatitude de ses habitants et des réfugiés qui n'ont plus envie de repartir, par ses lois draconiennes sur l'immobilité et l'interdit de circuler. A qui viendrait-il jamais l'idée de bouger, alors que le bonheur y est total et continu : il faut plutôt fermer les frontières et ne garantir l'asile médical que pour des raisons humanitaires. Evidemment, tout le monde aurait bien raison de vouloir y émigrer et, seules, treize personnes, treize seulement – treize, pas une de plus – ont choisi d'en repartir⁹⁴⁷

Ce mode de fonctionnement unilatéral est assuré justement par la condition spécifique de l'île qui isole ce qu'ils ne désirent point partager tout en étant liés à la mer qui leur permet certains emprunts vers le continent. C'est ainsi que se présentent les habitants de la capitale : « Nous autres, habitants de Bensalem (car c'est ainsi qu'ils nomment le pays en leur langue), avons ceci de particulier que, grâce à notre isolement, au secret que nos lois enjoignent à nos navigateurs, grâce également au fait que nous laissons entrer peu d'étrangers, il se trouve que, nous qui connaissons bien la plus grande partie du monde habité, nous sommes, nous, complètement inconnus⁹⁴⁸ ». La pérennité du programme utopique est assurée par une géographie de l'île qui fonctionne en sens unique. Cela est aussi déjà le cas chez More où l'île possède une topographie très spécifique dont le caractère abrupte et naturel assure une indépendance monofocale :

Utopie est une île circulaire, mais qui a la caractéristique d'être à la fois fermée et ouverte. Elle est fermée à l'extérieur, l'art et la nature ont tellement fortifié les côtes que tout débarquement est impossible, mais elle est ouverte à l'intérieur, par ce golfe qui est à la fois lac et port, difficile d'accès, donc fermé, mais accueillant une fois les passes franchies. L'extérieur est, si l'on peut dire, simultanément accueilli à l'intérieur et rejeté à l'extérieur. Ainsi donc l'image de l'île est fortement travaillée dans sa description, alors qu'elle est déjà en elle-même une image complexe, réunissant clôture et ouverture, selon que la mer qui

⁹⁴⁷ Giulia Sissa in, Guyonne Leduc (dir.), *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)*, éditions de l'Harmattan, Paris, 2017, p. 175.

⁹⁴⁸ Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, op. cit., p. 92-93.

l'entoure est accès ou défense, voir ou obstacle. Mais, en outre, en donnant à l'île la forme circulaire, More en accentue le caractère de clôture⁹⁴⁹

Utopie est chez More totalement ouverte sur elle-même (bien que les déplacements y soient contrôlés) mais en parallèle, elle est fermeture à l'extérieur qui l'enclot et la diffère. Le rapport intérieur/extérieur est exprimé de manière totalement inégale et irrégulière et semble rendre l'île quasiment imperméable en fonction du désir humain qui l'habite. En effet, sur l'île, l'habitant d'Utopie est maître suprême en son royaume et cette toute puissance est évidemment favorisée par les spécificités topographiques et symboliques de l'île. C'est cette expérience suprême que va découvrir Robinson Crusoé qui, en plus d'être sur une île, est « seul » sur une île. Après une certaine appréhension de l'île et certaines craintes liées à son aspect sauvage et bestial, Robinson se familiarise avec elle pour finalement s'en découvrir le seul maître à bord : « Il s'en fallait pourtant que l'île parût désormais comme une terre sauvage qu'il aurait su maîtriser, puis apprivoiser pour en faire un milieu tout humain⁹⁵⁰ ». Dans ce parcours d'appropriation progressive, Robinson réalise son existence et ainsi sa capacité à habiter l'espace, même sur une île déserte au bout du monde. La fermeture de l'île transforme peu à peu le personnage craintif en un dirigeant solide et courageux qui prend peu à peu la direction de cette île qui l'isole du restant du monde. Sans contact avec l'extérieur, il s'épanouit peu à peu avec l'intérieur qu'il maîtrise au fur et à mesure qu'il le découvre. Il faudra attendre l'apparition de Vendredi pour que le récit prenne un tournant différent. En attendant, Robinson en tant que protagoniste du récit s'accapare l'île, se l'approprie et marque ainsi sa supposée supériorité sur la nature qu'il respecte pour autant. Son île est une sorte de monde clos utopique qu'il façonne, aménage et habite de manière évolutive et progressive. Dans ce récit, l'espace et le temps de l'histoire sont comme mis sous cloche, dans une parenthèse imperméable que rien ne transperce, où quasiment rien ne filtre. Cette rupture que fonde l'île, comme une enclave au monde, et que la littérature utopique imagine, sublime, fantasme parfois, le contemporain s'en inspire et y puise toute une manière d'appréhender l'espace et le temps.

⁹⁴⁹ Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 138-139.

⁹⁵⁰ Michel Tournier, *Vendredi: ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 47.

1-3-2 Les dérives des îles artificielles

Cette conception de l'espace qu'initie l'île revêt certes une valeur utopique dans le saisissement spécifique d'un écart en rupture qui fonde un terrain fertile inédit et ailleurs, mais en revanche, il faut aussi percevoir dans cette possibilité l'ouverture vers une sorte d'absolutisme qui invite à enclorre l'espace. Dans le monde merveilleux et magique que l'île permet de déployer, est en contrepartie palpable, la dérive excessive qui consiste à s'emparer littéralement l'espace pour le mettre sous une sorte de cloche. A l'intérieur de ce cloisonnement hermétique et confiné, certaines expériences tentent de totaliser un espace pour le transformer en un lieu au sein duquel l'Homme assied sa supériorité et son désir de conquérir en vue d'une appropriation exclusive. Dérives de l'utopie dans un excès éloigné d'un projet et d'une éthique du respect de l'altérité, certains exemples actuels nous permettent de mieux comprendre le sens péjoratif que l'on associe de nos jours, malencontreusement, à l'utopie. Dans certains débats, le terme d'utopie, qui est en réalité une dérive de la véritable démarche utopique, devient ce projet absolutiste et univoque qui s'affirme dans la clôture stérile d'un espace censé correspondre prétendument à un idéal communautaire. C'est le cas que nous observons via les spécificités de l'île que certains programmes tentent de reproduire artificiellement en enclavant l'espace dans un lieu fermé, hermétique et manufacturé où le kitsch anachronique côtoie les incohérences topographiques. C'est ce que nous trouvons mis en image dans le célèbre film de Peter Weir, *The Truman Show*⁹⁵¹, où sous couvert de « télé-réalité », une société entière est créée artificiellement sous une immense cloche qui devient le décor de théâtre d'une pièce dont Truman, l'acteur passif principal, tient le premier rôle à ses dépens. Dans un célèbre photogramme⁹⁵², nous découvrons le moment crucial où le personnage de Truman réalise concrètement et spatialement qu'il vit et habite depuis sa naissance à l'intérieur d'une bulle artificielle qui le sépare du monde réel. A l'intérieur de cette image se tient la surprise déconcertante d'un monde manufacturé où la limite est sans cesse reculée pour

⁹⁵¹ Peter Weir (réalisateur), *The Truman Show* (DVD), Paramount Pictures, 1998, 103 mins,

⁹⁵² Photogramme capté à partir du film sur-cité : *The Truman Show*.

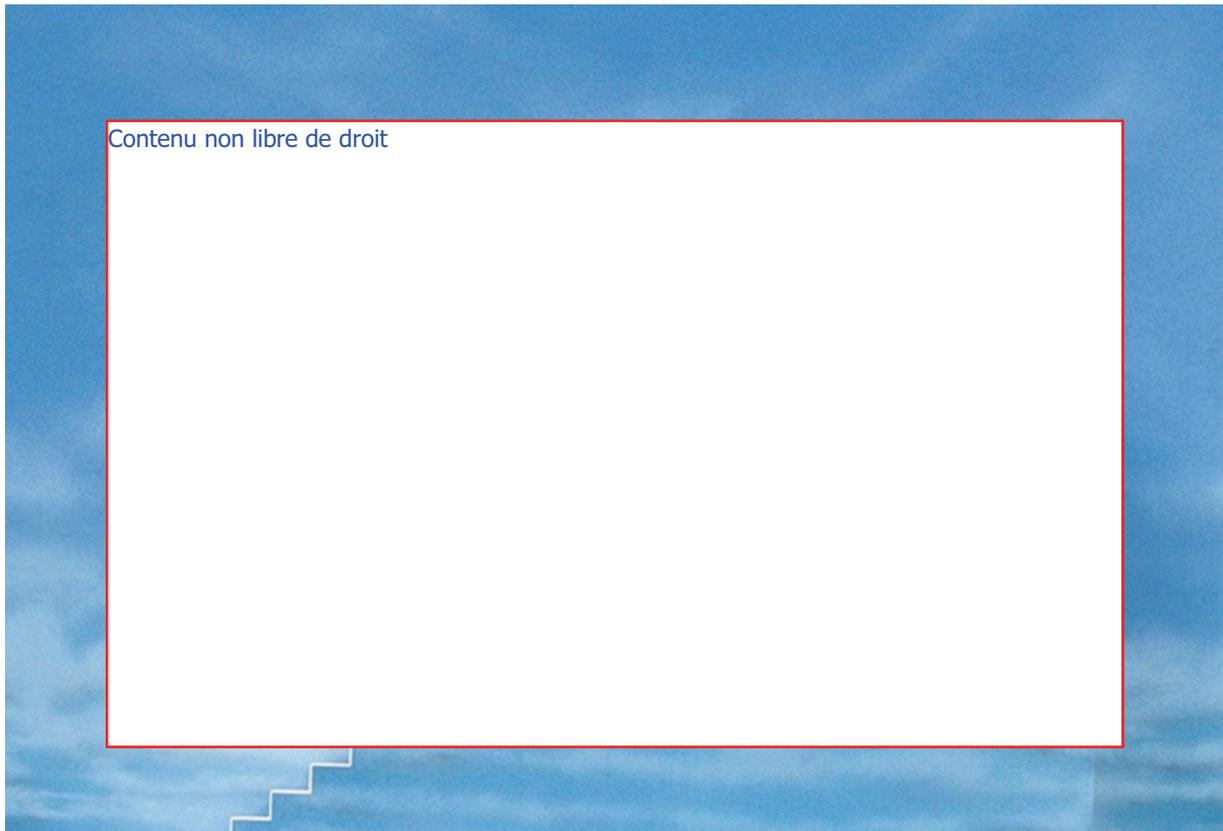


Figure 78 - Photogramme extrait du film *The Truman Show* de Peter Weir.

exclure l'extérieur dans un jeu critique et engagé qui dénonce la transition où l'utopie devient en réalité une dystopie.

Cette interprétation filmique semble puiser son inspiration dans la réalité du quotidien d'un bâtiment construit à Miyazaki au Japon dès 1993. Le Seagia Ocean Dome est en effet un immense parc aquatique étalé sur 300 mètres de long et 100 mètres de large. Artificiellement érigé et abrité à quelques kilomètres d'une véritable plage, cet espace ludique géant accueille en son sein un ensemble de piscines, de jeux d'eau, de toboggans, de plages, de palmiers, un hôtel, un restaurant, ... Ce complexe est imaginé et réalisé comme une immense île paradisiaque, jusqu'au décors latéraux et supérieurs artificiellement composés pour assurer en permanence un climat chaud et tempéré sous une luminosité factice qui plonge l'ensemble dans une ambiance idéale et stéréotypée de vacances. Dans cette oasis monumentale accueillie sous un ciel quasiment occulté et oublié, les promoteurs japonais réalisent un lieu totalement coupé du monde, une parenthèse inspirée par l'île si ce n'est qu'ici, cette dernière n'a rien de naturel et s'affirme dans un décor monté de toute pièce. La vraisemblance inégalement réussie tente une *mimesis* de l'île qui s'exécute dans un enfermement total. Ici, la frontière est rendue totalement perméable pour donner l'impression aux visiteurs d'une coupure du monde. Une coupure qui demeure un leurre lorsqu'on observe de près l'absurdité de cette réalisation qui enchaîne les clichés et les poncifs induits par le tourisme de masse. C'est en partie cette critique que dresse Peter Sloterdijk qui souligne que :

Pour laisser la place à la sphère artificielle, au succédané, on fait exploser dans tous les pays du vieux monde les restes de foi dans l'immanence, les reliques d'une fiction de sécurité au nom d'un éclaircissement du marché qui traverse toute chose et promet une meilleure vie et qui pourtant, dans un premier temps, ne provoque qu'une chute dévastatrice des normes immunitaires des prolétariats et des peuples périphériques⁹⁵³

Quand le voyageur utopique s'installe dans une quête intérieure et idéologique vers un ailleurs créatif et inconnu, le vacancier d'un jour de ce complexe ludique, lui, répond artificiellement à un ensemble de stéréotypes figés et ridicules qui lui intiment une conduite systémisée. Là où les utopies perçoivent l'île comme un écart du monde

⁹⁵³ Peter Sloterdijk, *Sphères 1, Bulles*, trad. O. Mannoni, Paris, Fayard, 2010, p. 29.

idéalisé et inconnu, ce bâtiment stérilise un espace pour construire le lieu d'une expérience artificielle et manufacturée qui s'accomplit non pas dans une critique mais dans un déni. Cette bulle fabriquée et feinte dresse l'illusion d'un monde idéal mais en réalité elle nous apparaît plutôt en profondeur comme le symptôme d'un échec de l'utopie qui tend alors à se détourner vers une dystopie. Cet égarement spatial et temporel souligne et semble traduire un affaiblissement de l'utopie dans une société en mal de questionnements et d'interrogations critiques. Régi par les règles et les codes de la consommation de masse, cet exemple japonais qui va inspirer d'autres systèmes identiques, témoigne d'un aspect inquiétant de la société actuelle qui tend parfois à perdre les véritables préoccupations utopiques au profit d'une culture du spectaculaire, du leurre et de la rapidité. C'est cette conviction que nous lisons aussi chez Sloterdijk dans son approche complexe et scientifique de la bulle comme élément révélateur de l'époque moderne :

Au gel cosmique qui pénètre dans la sphère humaine par les fenêtres grandes ouvertes des Lumières, l'humanité des temps modernes oppose un effet de serre volontaire : elle entreprend une manœuvre pour compenser par un modèle artificiel et civilisé son absence d'enveloppe dans l'espace, due à la cassure des vases célestes. C'est l'horizon ultime du titanisme technique euro-américain. De ce point de vue, les temps modernes apparaissent comme l'ère d'un serment prêté par un désespoir offensif : l'idée qu'une construction d'ensemble de la maison de l'espèce et qu'une politique globale de réchauffement sont forcées d'aboutir face au ciel ouvert, froid et silencieux. Ce sont surtout les nations d'entrepreneurs du monde occidental qui ont transposé leur inquiétude psychocsmologique acquise dans un constructivisme offensif⁹⁵⁴

Cette critique acerbe est celle que donne à voir, à travers ses clichés, le photographe Martin Parr, toujours très attaché à une pratique sociocritique de l'art. En 1996, il se rend directement en observateur aguerri au sein de ce complexe duquel il photographie quelques scènes révélatrices et significatives⁹⁵⁵. Nous observons alors sur ces photographies des scènes presque burlesques de foules immenses et denses amassées le long de plages artificielles qui semblent étroites au regard de la population qui s'y prélassent. Systématiquement, Parr attire notre attention sur le décor en utilisant l'axe spécifique qui permet de comprendre le caractère artificiel et industriel

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁵⁵ Martin Parr, *Small world – The artificial beach, Myasaki, Japon*, 1996, impression pigmentaire, 100 x 125 cm, collection particulière.

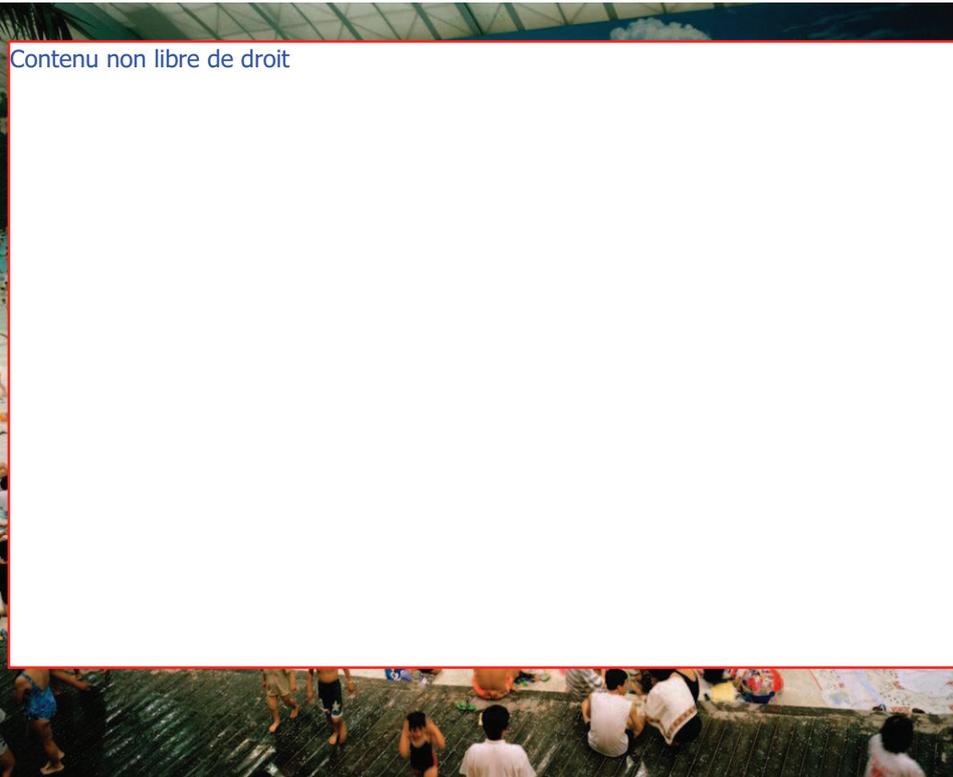


Figure 79 - Martin Parr, Small world – The artificial beach, Myasaki, Japon, 1996.

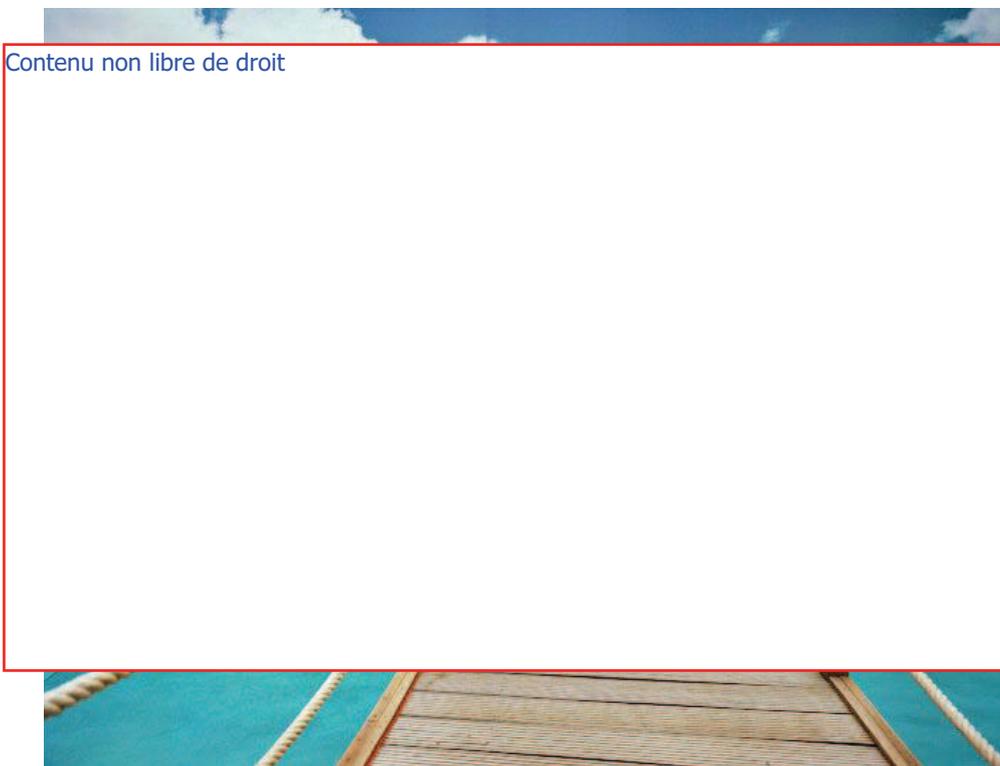


Figure 80 – Reiner Riedler, Horizon #01, 2007.

de ce décor qui se veut naturaliste. Il insiste ainsi tout particulièrement sur la verticalité des parois qui accentuent notre perception tronquée d'un horizon en trompe l'œil, d'un ciel idéalement bleu qui contraste avec le véritable ciel qui s'infiltré à travers la verrière. Questionnant notre rapport à la consommation mais aussi et surtout à l'espace réel et naturel, Parr souligne notre sensation d'un échec de l'utopie qui tend vers un excès improductif, où la poétique s'est absentée en raison d'une absence de projet utopique. C'est une démarche critique et inquiétante que nous trouvons aussi dans le travail de l'artiste Reiner Riedler notamment à travers la série « *Fake Holiday* » qui questionne le rapport actuel au tourisme du « faux ». Dans une intention qui reprend les préoccupations de Walter Benjamin quant à la reproductibilité, l'artiste capte dans ses photographies la mise en valeur d'espaces faux, de reproductions aberrantes (souvent médiocres) et de reconstitutions erronées. Dans ce règne du faux, il capte le détail plus ou moins important qui permet de comprendre l'absurdité et l'incohérence de l'espace. Dans ces quelques cas, l'espace est tronqué et truqué non pas dans une démarche artistique et utopique mais dans une tentative marchande et consumériste. C'est cette dérive dans l'excès à partir du modèle de l'île que nous voulions appuyer afin de saisir les limites d'un schéma d'abondance qui se conjugue aux préoccupations contemporaines. Le regard aiguisé de l'artiste, en photographiant ces dystopies dans leurs aspects les plus préoccupants, pointe du doigt et donne à voir en plein visage une réflexion sur notre façon de « consommer » le monde et l'espace plutôt que l'habiter⁹⁵⁶.

L'île questionnée par le prisme de l'utopie nous apporte une quantité d'images, de souvenirs, de fictions, de lectures et de notions qui parfois s'imbriquent et s'entrelacent, et d'autres fois s'isolent et s'affrontent. Caractérisée par une plage qui l'articule, qui marque sa double empreinte entre terre et mer, entre lien au continent et isolement de ce dernier, l'île s'érige comme un modèle idéal de l'utopie. Elle apparaît comme cet impénétrable lieu de nulle part, au beau milieu d'une mer sans repères, qui

⁹⁵⁶ Nous citons aussi en guise de précision l'existence du film de Marie Voignier intitulé *Hinterland**, au sein duquel, l'artiste et réalisatrice tente d'observer avec un regard critique et froid le complexe touristique et ludique de « Tropical Islands » situé à 60 kilomètres de Berlin. Complexe qui est aussi à l'origine des questionnements photographiques de Reiner Reidler.

* Marie Voignier (réalisatrice), *Hinterland*, Capricci Films, 2009, 49 minutes.

appelle au voyage, qui met en route et inquiète le corps. L'île est une figure idéale du désir qui est à la fois le but, le motif et la manière du voyage qu'elle induit. Entre île déserte et île peuplée, elle laisse entrevoir une multitude de manière d'habiter l'espace qui en donne sa puissance aperturale bien qu'elle soit géographiquement limitée. Dans les occurrences abordées, l'île est le support d'utopies fondatrices où l'abondance et la fertilité sont maîtresses. Sorte de corne d'abondance traduite en espace, l'île s'initie dans la figure du don qui émane initialement de la terre qui marque sa naissance topographique. Elle semble surgir à travers la mer tout comme jaillissent ses fruits, ses légumes, ses minerais, son eau pure et claire, ses forêt luxuriantes et prolifiques, en résumé tout ce qui permet à un être ou bien à une société entière de vivre paisiblement dans une sorte d'oasis idéale et magique préservée d'un réel associé au continent liminaire critiqué et extériorisé. On ne doit manquer de rien sur une île car elle correspond à l'effectuation d'un désir dont elle est le motif et la destination.

Dans cet espace que façonne et architecture l'île, comme pour métaphoriser son abondance et sa densité fluctuante, elle fait pousser systématiquement en son sein une forêt. La forêt comme paradigme de l'île nous permet d'en réitérer et donc d'en accentuer les enjeux et les caractéristiques de l'utopie. Dans sa forme condensée, la forêt rejoue et redit l'île tant dans son phénomène de rupture que dans la poésie de son accueil qui se tient entre terre et ciel, encadrée de mer. Peuplée d'arbres qui fondent son architecture massive et profonde, la forêt qui s'expérimente dans une marche nécessaire et se donne tout autant qu'elle saisit entre mystère, magie et inquiétante étrangeté. Elle concentre ce qu'est l'île dans une répétition de sa rotondité qui est mise en exergue par la clairière qu'elle décrit en articulant vides et pleins, hauts et bas. La clairière, se tient au cœur de la forêt, dans un embrassement de l'espace qui s'effectue entre un dedans et un dehors. Cet interstice, où la limite ambiguë et poreuse souligne et appelle la plage transitionnelle, fonde le seuil de l'île.

Enfin, nous devons tout de même, dans cette réflexion sur la limite qui articule et s'offre dans une transition utopique et poreuse, savoir entendre ce que nous montrent les utopistes célèbres. Ecrivains qui s'installent dans un système contrôlé où l'utopie tracée dans l'île, tout comme celle circonscrite dans la cité, s'épanouit dans un fonctionnement unilatéral. Un fonctionnement où la limite devient frontière infranchissable ou presque. Nous touchons alors au caractère excessif de l'île, qui ne montre pas une erreur de l'utopie, mais en traduit le désir excessif qui provoque parfois

l'inverse de la démarche initiale. Espace de la limite et de la rupture, l'île nous permet de comprendre les enjeux utopiques des temps et des espaces en tant que questionnement de projets qui, soit tendent à l'idéal, soit donnent à l'idéal une forme fixe et contrôlée. Nous savons que c'est en montrant ses valeurs et ses qualités tout autant que ses égarements et dérives que l'utopie s'approche peu à peu et se façonne tout en conservant sa position incommensurable et inconnue. Entre architecture et arts qui l'interrogent et la revendiquent, l'île s'affirme comme un modèle utopique universel qui cristallise les propos et les regards. Impulsion du voyage initiatique, elle accueille et enferme parfois, dans son giron, la possibilité de l'expérience utopique en tant qu'expérience de l'habiter – seul, ou avec d'autres. Avec l'aspect inquiétant et défamiliarisant qu'elle représente traduite en rupture surprenante et inattendue, le besoin d'habiter s'y fait urgent.

2 - LA MAISON, LA CABANE ET LE NOMADISME : TROIS FAÇONS D'HABITER POÉTIQUEMENT L'UTOPIE

« *Chacun de nous a sa gare de Perpignan* »
Salvador Dalí⁹⁵⁷

Nous parlions de l'île comme figure d'isolement qui peut se présenter et s'interpréter tant du côté de l'isolement qu'à travers le prisme de la créativité. Toujours en poursuivant notre cheminement autour de cet isolement, de cette rupture au réel que métaphorise l'île, nous voudrions, au-delà du parcours et de la description de cette dernière, percevoir quelles y sont les possibilités d'habiter. Possibilités d'habiter qui s'avèrent révélatrices et représentatives de l'expérience utopique d'appréhender le temps et l'espace mis en place par cette dernière. Nous tenterons ainsi pour débiter, à travers l'entrée dans quelques maisons spécifiques, de comprendre comment se déploie l'habitation utopique, ce qu'elle implique et quels en sont les enjeux à la fois sociaux et artistiques. En questionnant les caractéristiques universelles et communes de la maison en tant qu'habitation à la fois communautaire, familiale mais souvent aussi solitaire, nous tenterons à travers quelques expériences utopiques du voyage, de la critique de l'enfermement quotidien, ou encore d'une revendication de l'humilité avec Thoreau, d'entendre quelques modes d'habiter la maison spécifiquement tournés vers l'utopie. Ainsi nous verrons comment, entre écriture de soi et écriture de l'espace et du temps, la maison utopique s'habite tout autant qu'elle projette, se dit et perdure en tant qu'acte utopique et de fait, en tant que récit : « Quand j'écrivis les pages suivantes, ou plutôt en écrivis le principal, je vivais seul, dans les bois, à un mille de tout voisinage, en une maison que j'avais bâtie moi-même au bord de l'Etang de Walden, à Concord, Massachussetts, et ne devait ma vie qu'au travail de mes mains. J'habitais là deux ans et deux mois⁹⁵⁸ ». Nous verrons ainsi comment cette expérience de la maison relève en effet d'une façon plus globale d'habiter le monde.

⁹⁵⁷ Salvador Dalí et Robert Descharnes, *Pensées et anecdotes*, Paris, éditions du Cherche Midi, 1995, p. 77.

⁹⁵⁸ Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 9.

Souvent présentée de manière solitaire, l'expérience utopique d'habiter l'île ou le monde se traduit très fréquemment et de manière révélatrice, nous le verrons, par la mise en exergue d'une pièce ou d'un endroit spécifique souvent étroit qui, par métonymie, vient ambitionner dans la petitesse l'incommensurable qui résulte d'un habiter utopique. Nous aborderons ainsi quelques notions récurrentes et représentatives telles que la cabane, le refuge, ou encore la chambre qui apparaît comme un lieu dont le caractère poétique et poïétique est extrêmement présent : « L'espace ressuscité de la chambre suffit à ranimer, à ramener, à raviver les souvenirs les plus fugaces, les plus anodins comme les plus essentiels⁹⁵⁹ ». Dans cette manière d'habiter l'espace à travers des endroits, des lieux ou des pièces limitées et étroites, nous tenterons ainsi de saisir le rapport qui s'instaure d'avec le dehors et saisir, comme le propose Benoit Goetz, la place nécessaire et créatrice de meubles en tant qu'objets qui accompagnent et participent tout autant à l'expérience utopique : « Les espaces monastiques sont propices à une habitation réussie qui suppose un rapport pacifié, voire une "amitié" ou pour le moins une familiarité avec les choses. Les "choses" du dedans comme celles du dehors : le lit, la table et l'horizon des collines⁹⁶⁰ ». A travers cette galerie d'objets, de temporalités et d'espaces, nous essayerons alors d'esquisser quelques figures de l'isolement extrême, de la solitude poussée à son paroxysme, pour tenter de saisir et comprendre l'utopie dans son caractère profond. Une profondeur qui relève et révèle, par le même mode de fonctionnement, ce qui appartient à l'expérience intérieure de l'intime qui s'insinue dans un détachement tel que l'intime Nietzsche :

On doit se mettre à l'épreuve pour se prouver que l'on est destiné à l'indépendance et au commandement ; et ce en temps voulu. On ne doit pas esquiver ses épreuves, bien qu'elles soient peut-être le jeu le plus dangereux que l'on puisse jouer, et en fin de compte des épreuves qui ne portent témoignage que pour les témoins que nous sommes et pour nul autre juge. Ne pas rester lié à une personne : et ce quand bien même elle serait la plus aimée, - toute personne est une prison, un réduit également. Ne pas rester lié à une patrie : et ce quand bien même elle serait en proie à la plus grande souffrance et aurait le plus besoin d'aide, - il est déjà moins difficile de détacher son cœur d'une patrie victorieuse ; ne pas rester lié à une pitié : quand bien même ce serait pour des hommes supérieurs dont un hasard nous a fait apercevoir le rare martyr et la détresse. Ne pas rester lié à une science : quand bien même elle séduirait par les découvertes les plus précieuses, qui semblent nous avoir été réservées, à nous précisément. Ne pas

⁹⁵⁹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, éditions Galilée, 2000, p. 46.

⁹⁶⁰ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, *op. cit.*, p. 45.

rester lié à sa propre rupture, à cette voluptueuse distance et étrangeté de l'oiseau qui s'enfuit toujours plus haut pour voir toujours plus au-dessous de lui : - le danger de la créature ailée. Ne pas rester lié à nos propres vertus et devenir, comme totalité, victime de quelqu'une de nos particularités, par exemple de notre « hospitalité » : ce qui est le danger des dangers pour les âmes riches de nature élevée, prodigues d'elles-mêmes, presque indifférentes envers elles-mêmes, et qui poussent la vertu de libéralité jusqu'au vice. On doit savoir se préserver : la plus forte mise à l'épreuve de l'indépendance⁹⁶¹

C'est dans cette mise en place d'un isolement plus ou moins long, plus ou moins revendiqué, que nous questionnerons la cabane comme mode à part entière de l'habiter, mais aussi le nomadisme. Dans un mélange où habitation et cheminement ne font plus qu'un.

⁹⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 92.

2-1 La Maison, une expérience articulant utopiquement dedans et dehors au profit d'un espace introspectif du contemporain

« Une maison est faite pour être habitée.
- Pas possible ! –
- Mais oui –
- Vous êtes un utopiste ! »
Le Corbusier⁹⁶²

Si nous débutons notre conception de l'habitat utopique par un questionnement à propos de la maison, c'est à travers son caractère universel tout autant que dans la pluralité de manières d'habiter qu'elle déploie et propose. En effet, comme le souligne Bachelard qui explore les possibilités poétiques de l'espace, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison⁹⁶³ ». Ainsi, la maison apparaît en tant que caractère initial et abordable dans la multiplicité de ces formes comme une métaphore de notre expérience à la fois liminaire, originelle, solitaire et communautaire de l'habiter. Elle est une sorte de figure archétypale de l'habitation qui propose de nombreuses pistes de lecture qui s'entremêlent et se questionnent en réciprocités et en dialogues. Elle est aussi le lien ouvert dans la ville avec la ville. La maison revendique dans sa singularité un espace qui l'entoure, qui la reçoit et qui l'accueille. Elle se donne souvent en solitude dans la ruralité et répond au voisinage dans l'urbanisme où, « la maison est comme une petite ville et la ville comme une petite maison et au centre de la maison il y a le foyer. L'architecture est l'expression du corps social et, plus que cela, son mode d'existence⁹⁶⁴ ». La maison doit ainsi être présentée comme une expérience à la fois de l'intériorité qui se traduit souvent par une solitude poétique, imaginative et créatrice mais aussi comme une expérience de l'extériorité à laquelle elle répond nécessairement. La maison, et c'est cela qu'en révèle l'architecture et la construction, s'affirme comme espace primaire de l'abri, de la protection et ainsi de l'habitation rendue sereine et pérenne. C'est ainsi que la conçoit de manière simple et sans équivoque Le Corbusier qui nous dit : « Une maison : un abri contre le chaud, le froid, la pluie, les voleurs, les indiscrets. Un réceptacle de lumière et de soleil. Un certain nombre de cases affectées à la cuisine, au travail, à la

⁹⁶² Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 94.

⁹⁶³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 24.

⁹⁶⁴ Catherine Titeux in, Frédérique Villemur (dir.), *Penser le projet*, Montpellier, éditions de l'Espérou, 2013, p. 79.

vie intime⁹⁶⁵ ». Ainsi la maison est une articulation entre le dedans et le dehors qui tantôt se rejettent et tantôt se confondent. Elle fonde ainsi la jointure de mon corps à l'espace, elle marque la corporéité de l'architecture dont l'édification assure l'accueil, la stature, le pas et le repos. La maison correspond à l'expérience primaire et articulatoire de ma possibilité de créer et de façonner l'espace et le temps disposés pour habiter et abriter. Elle se confronte ainsi au réel en acceptant ses lois et ses codes tout autant qu'elle les déjoue pour initier un espace inédit qui se tient en rythme. Ainsi toujours pour Le Corbusier, « l'architecture est la première manifestation de l'homme créant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de pesanteur, de statique, de dynamique s'imposent par la réduction à l'absurde : tenir ou s'écrouler⁹⁶⁶ ». Disons ainsi que la maison en tant qu'architecture est ce qui, en stature, tient l'homme et fonde entre autre son rapport intime au monde. La maison est ainsi à percevoir, nous le verrons, à la fois comme un corps fonctionnel mais aussi comme un espace poétique qui évolue et change. Pour accentuer quelque peu cette notion fonctionnaliste et pragmatique, Le Corbusier use de la formule d'une « machine⁹⁶⁷ » dont nous questionnerons la polysémie en y adjoignant la poésie nécessaire qu'impose la démarche utopique.

Si nous parlons évidemment beaucoup de la notion d'espace dans cette rencontre de la maison, il faut aussi et enfin préciser qu'elle nous donne un rapport à l'utopie dans ce qu'elle questionne le temps d'une manière particulière qui s'inscrit au contemporain. Un contemporain qui est celui de la maison qui met en correspondance et sur un même mode, le passé (qui est souvent lié à l'enfance), le présent qui est celui de l'habiter quotidien mais aussi le futur qui est donné par la maison dans un accès au projet de l'avenir. La maison, tout comme l'utopie, est ce qui demeure toujours identique et changé à la fois. Entre traditions, ruptures et évolution, la maison déploie un espace en ouverture qui se façonne au fil du temps. Pour entendre ceci dès à présent, nous citons une anecdote proposée par Brusatin qui rapporte :

⁹⁶⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 89.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁹⁶⁷ Voici à propos de cette approche de la « machine » ce que décrit Le Corbusier : « Une maison est une machine à habiter. Bains, soleil, eau chaude, eau froide, température à volonté, conservation des mets, hygiène, beauté par proportion. Un fauteuil est une machine à s'asseoir, etc. », *Ibidem*, p. 73.

Un jour un homme eut envie de revoir la maison où il était né. Il revint sur les lieux mais ne vit rien : la maison avait disparu, remplacée par un pré d'herbe verte.

L'homme, désolé, s'arrêta longuement au bord du pré. Un paysan qui passait par là lui demanda ce qu'il cherchait.

- Ma maison, répondit l'homme.

Le paysan réfléchit un instant puis lui fit signe de le suivre. Au centre du pré, l'herbe poussait en brins plus tendres. La maison semblait réapparaître avec ses murs et ses pièces dans la verdure. L'homme était heureux. Il remercia le paysan et revint souvent marcher dans les pièces de sa maison, que dessinaient de simples lignes d'un vert plus clair⁹⁶⁸

Dans ce bref récit biographique, la maison ne persiste plus effectivement en tant qu'espace si ce n'est que par une trace presque effacée, mais persiste dans une temporalité qui est celle du contemporain. La maison est perceptible au présent uniquement dans la trace que le narrateur porte de son passé qui revient se conjuguer au contemporain et fonde ainsi l'espace qui persiste. La maison relève bien de cette temporalité complexe et ambiguë qui met en résonance les temps pour saisir l'existence d'un espace et de fait, sa possibilité d'être habitée. Nous verrons ainsi que la maison ne nécessite pas obligatoirement d'un espace physique et topographique pour être habitée, vécue, pour qu'elle existe. C'est aussi cette expérimentation de l'espace qui se dit dans son recul que propose Bachelard pour qui, « habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé⁹⁶⁹ ». Le rêve chez Bachelard, à l'instar de l'utopie, fait intervenir dans le jeu de sa mise en espace la concomitance des temporalités où le futur conjugue au passé et le présent tient en son sein l'articulation du contemporain en réponse. C'est donc à travers le temps et l'espace que nous tenterons de percevoir quelques exemples utopiques de la maison qui, selon nous, sont à même de questionner l'architecture par le prisme des arts contemporains.

⁹⁶⁸ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, trad. A. Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2013, p. 17.

⁹⁶⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 34.

2-1-1 La maison utopique : abriter et habiter l'entre-deux

Il s'agit ici non pas de dire ce qu'est la maison mais d'en saisir, à travers certaines spécificités, le caractère utopique qui réside dans la mise en architecture d'images, de notions et de références qui révèlent et inquiètent son mode utopique de déployer l'habiter. Apparaît alors la possibilité de comprendre la maison non pas comme un ensemble totalisable, mais comme un enchevêtrement d'éléments qui, en dialogue, mettent en exergue une pratique utopique de la maison. Il faut alors entendre, avec Bachelard que, « la maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilités. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison⁹⁷⁰ ». Indéfinissable, la maison ne peut se donner dans une exhaustivité qui la limiterait et la bornerait, il s'agit alors d'accepter cette multiplicité d'images qui font qu'elle nous échappe dans sa totalité et ne se donne que par le prisme ouvert et illimité de notions qui sont autant de pistes de lectures variées que de cheminements réflexifs. Nous débuterons ainsi notre approche en stipulant que la maison est, comme l'appréhende l'utopie, un passage, un lieu transitionnel qui coule sans cesse, comme le fleuve d'Héraclite qui revient souvent en métaphore de notre recherche d'utopie. Elle est toujours présente mais sans cesse changeante, elle persiste dans sa stature et sa tension mais revendique sans cesse l'expérience inédite et indépendante de son habiter. Ainsi, la maison en tant que propriété nous appartient paradoxalement en ce qu'elle nous échappe, dans cet écart du réel qu'elle fonde en étant à la fois toujours la même et toujours différente dans sa façon d'accueillir et d'être investie. Son habitation est une sorte de traversée qui doit s'entendre selon plusieurs temporalités différentes qui fondent une expérience du temps presque élastique. Comme l'utopie, la maison qui s'habite déploie un ensemble de temporalités en rythmes qui s'accordent, se tendent et se distendent au profit d'une approche subjective et existentielle de la maison. Une approche qui est une expérience physique et sensorielle de l'habiter qui se donne en transitions et en passages, « une maison est un moyen d'avoir un monde (...). On peut n'habiter une maison que provisoirement. [...] Une maison est une station (en latin *mansio*). Elle n'exige que le séjour⁹⁷¹ ». Elle

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 51.

correspond ainsi à l'appropriation provisoire d'un espace qui de fait façonne et modèle notre rapport au monde en fonction de la rencontre d'un lieu. La maison expérimente l'espace en se plaçant justement dans une jointure articuloire de cet espace dont elle participe et dont elle prolonge le geste en surgissant dans sa verticalité. Elle partage ainsi avec l'île une certaine familiarité qui réside dans ce surgissement qui la fonde et l'isole dans un espace qui l'initie et la projette. Elle est un espace parmi l'espace, et marque cela par sa stature qui vient rompre le rythme linéaire dans un pli qu'elle est et façonne : « la maison est un pli de l'espace lui-même, comme le navire est un pli de l'océan⁹⁷² ». Elle fait marque et signe dans l'illimité qu'elle scande et fixe au profit de la mise en place de son propre temps et de son propre espace. Elle se place dans la trame disponible qu'elle entreprend pour dresser un monde à travers le monde et ainsi fait acte d'architecture au sens propre du terme. Pour Benoît Goetz, qui a énormément travaillé dans la profondeur de ce rapport entre maison et espace, « une maison est finalement toujours une architecture, c'est-à-dire *un* espace qui articule *des* espaces⁹⁷³ ». Elle implique une unité dans le maillage de la multitude, elle individualise le nombre, et fonde de ce fait une expérience toujours unique et inédite. Elle est par cela un des ressorts privilégiés de l'utopie car elle impulse une manière indéfinissable et non totalisable d'appréhender l'espace toujours renouvelé. Elle fonde pour l'Homme un rapport particulier au monde qui est celui d'une relation entre liaison et déliaison, « Une "maison" est une manière d'être à l'espace, ou de posséder un espace, c'est-à-dire un mode d'habitation ou d'inhabitation⁹⁷⁴ ». Elle implique la rencontre qui fonde dans le contemporain un avenir qui fait que les éléments tiennent et se tiennent ensemble, en réciprocité. Il s'agit d'un rapport de forces et de tensions qu'elle équilibre et pérennise selon un système ouvert et changeant.

A ce rapport de forces avec l'espace, en son édification même, elle met en tension un autre lien dont nous avons déjà exposé les enjeux, elle lie et relie sol et ciel dans un entre-deux qui est celui de son accueil. Dans cet espace transitionnel en circulation s'espace son édification, mais aussi le fait qu'elle sépare et abrite dans une figure de l'écart qui est utopique. Entre haut et bas auxquels elle associe des formes symboliques, elle inquiète l'espace en décrivant, dans un geste conjoint, intérieur et extérieur. La corporéité de l'habitant est dès lors revendiquée et réitérée dans ce que

⁹⁷² *Ibidem*, p. 74.

⁹⁷³ *Ibidem*, p. 107.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 101.

Bachelard qualifie d'un appel « à notre conscience de verticalité » mais aussi dans une conception de « notre conscience de centralité »⁹⁷⁵. En habitant poétiquement et utopiquement la maison, nous nous plaçons symboliquement au centre de son espace comme une allégorie de la verticalité qui se dresse sous mes pieds et au-dessus de ma tête. Comme la colonne tendue à travers l'horizontalité, le corps qui habite la maison s'érige selon toute l'amplitude déployée par son espace. Là, dans cet imperceptible lieu se trame l'expérience de n'être nulle part, et donc partout à la fois. Dans cet espace transitionnel et unique qui accueille et projette s'insinue l'expérience utopique qui se traduit dans une possibilité de créer, d'imaginer et de rêver au sens poétique. Dans cette verticalité connectée et reliée s'espace et se tempore l'ouverture utopique qui procède par imagination :

La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. Les marques de cette polarité sont si profondes qu'elles ouvrent, en quelque manière, deux axes très différents pour une phénoménologie de l'imagination. En effet, presque sans commentaire, on peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave. Le toit dit tout de suite sa raison d'être : il met à couvert l'homme qui craint la pluie et le soleil. [...] Le rêveur lui-même rêve rationnellement ; pour lui, le toit aigu tranche les nuées. Vers le toit toutes les pensées sont claires. Dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes. On participe à la solide géométrie du charpentier.

[La cave] est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs⁹⁷⁶

Bachelard voit dans la maison la constitution et la révélation de deux espaces qui se répondent, le haut et le bas, associés symboliquement à certaines images qui impliquent l'imagination et la poésie rendues possibles. Si cave et grenier, ciel et terre sont tout d'abord présentés dans un dualisme, presque opposés, la maison nous permet, dans un second temps, de justement articuler et combiner ces deux éléments qui s'associent au profit de la mise en place d'un espace utopique de l'entre-deux qui permet l'ouverture poétique et poétique de l'imagination. Dans la conscience de la verticalité mise en jeu par la maison, le corps s'approprie l'espace de sa stature qui initie la création et la poésie. C'est dans cette conscience verticale que Magritte place son geste plastique et le répète dans la réalisation de *L'Empire des lumières*. Œuvre

⁹⁷⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 35.

⁹⁷⁶ *Ibidem*.

emblématique de l'artiste, elle focalise la démarche artistique du peintre qui ne réalisera pas moins de seize versions à l'huile et sept à la gouache. Si ce geste vertical est ainsi répété et retravaillé par Magritte, c'est qu'il fonde sa stature de peintre tout autant que sa conception d'être humain qui habite l'espace en se tenant justement dans l'axe vertical qui fonde sa façon d'habiter et d'investir l'espace du monde. Avec Magritte, cet espace se donne dans l'art qui devient son espace transcrit de l'habiter, entre terre et ciel. Dans sa version spécifique de 1954, *L'Empire des lumières*⁹⁷⁷ donne à voir un langage pictural et formel qui se dit dans l'entre-deux d'une représentation qui, comme sa maison, s'origine au réel pour s'en détacher utopiquement. Le terme de surréalisme prend avec cette œuvre tout son sens justement car il est un dépassement de ce réel duquel il s'origine, un écart permis par la représentation qui l'outrepasse pour finalement, avec l'œuvre, le questionner et le remettre en jeu. Cette démarche surréaliste qui est celle de Magritte, et que nous nous prêtons à rapprocher de l'utopie, est un travail de la représentation en tant qu'acceptation d'un espace qui nous dépasse mais fonde, dans son entre-deux, la réalisation de ce qu'est l'habiter. Habiter une maison comme expérience du monde, comme représentation utopique du non-lieu qui s'érige et accueille. Empruntant son langage initial à la réalité, Magritte réalise un tableau au centre duquel s'élève une maison. Se donnant dans une certaine simplicité, cette dernière se tient rectangulairement sur deux étages et, accolée à droite, une partie plus élevée s'érige comme une tour coiffée d'un toit pentu qui pointe dans un ciel bleuté légèrement nuageux. La façade offre un double enchaînement de fenêtres qui, pour la plupart, sont fermées par des volets, à l'exception de deux à gauche qui laissent apparaître dans la pénombre deux halos d'une lumière jaune et artificielle. Derrière la maison, au troisième plan, s'élève un ensemble d'arbres massifs et denses, qui forment une sorte d'aplat vert foncé qui tire sur le noir. Juste devant cette maison, presque collés à la façade, trône un arbre très haut qui masque une partie de la façade et du toit, mais aussi, plus petit, un lampadaire droit et vertical qui diffuse devant la maison une lumière localisée mais intense. Au sol qui fonde le premier plan du tableau, on devine une étendue d'eau, sorte d'immense flaque ou petite mare, qui reflète la lumière du lampadaire et ainsi la maison semi-éclairée et les ombres des arbres. Enfin, et c'est là que réside la force de la représentation, sur quasiment toute la moitié supérieure, un ciel bleu clair illumine l'œuvre dans un

⁹⁷⁷ René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954, huile sur toile, 146 x 114 cm, Musée Magritte, Bruxelles.

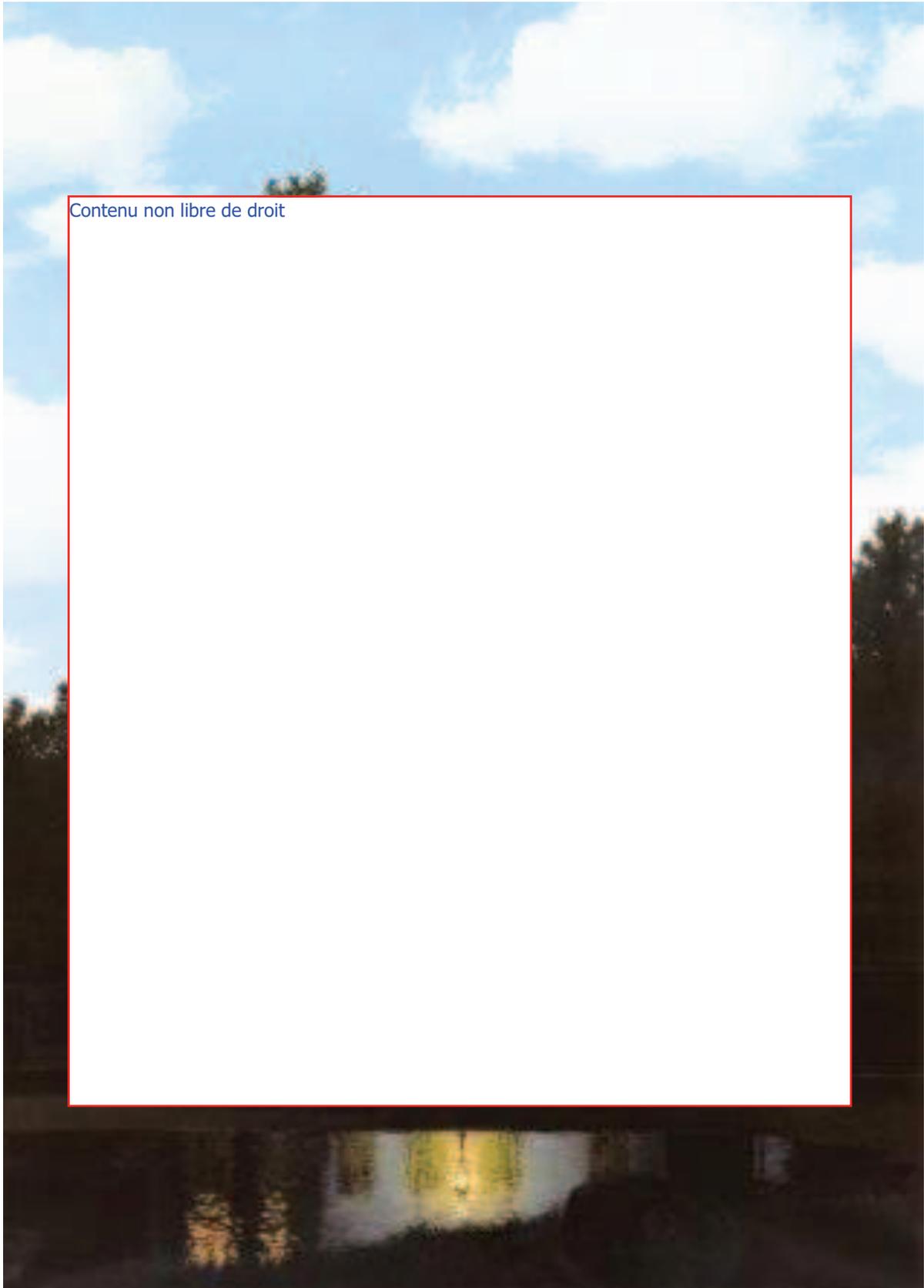


Figure 81 - René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954.

contraste suspect avec la partie basse où règne la pénombre. Cette œuvre inquiète en effet le regard car elle défamiliarise notre conception habituelle de l'espace en mélangeant sur une seule et même surface deux espaces et ainsi deux temporalités. Si ce contraste n'est pas immédiatement apparent, masqué tout d'abord par l'habitude, il apparaît ensuite au regard avec un effet de surprise et de surgissement. Au sol, c'est la nuit, dans le ciel, il fait jour. Ce paradoxe visuel, permis par la représentation artistique, est articulé dans une sorte de pli central visuel qu'assurent la maison et l'espace qu'elle déploie comme figure de l'entre-deux. Entre haut et bas, terre et ciel, Magritte installe dans la représentation un ensemble d'éléments transitionnels qui relie les espaces tout en les écartant. L'arbre imposant du premier plan prend ainsi ses racines dans un sol nocturne pour élever sa frondaison dans un ciel diurne qui éclaircit sa figure. Il marque de sa verticalité assurée et revendiquée l'échange possible et insaisissable d'une sorte de métamorphose spatiale et temporelle. Pareillement, le lampadaire, sorte de colonne lumineuse, se tient droit au centre du tableau et accentue son empreinte au sol dans un reflet dans l'eau qui l'inverse. Sa lumière semble ainsi tout autant sous-terrain qu'aérienne, il éclaire la maison dans son élévation, et le sol dans son reflet négatif. Axe solide et ligne de force, il se tient droit au centre du tableau pour mettre en dialogue le haut et le bas sous une lumière diffuse et révélatrice de la scène. Enfin, l'arbre et le lampadaire soulignent la stature de la maison dont la façade sobre impose sa double appartenance conjointe au sol et au ciel. Cette maison se montre, comme le proposait Bachelard, à la jonction de la cave et du grenier qui assurent ses limites et son espacement. La maison de Magritte tend et distend un espace inédit et indicible où s'harmonisent les forces symboliques opposées, un espace propice à habiter le monde à travers les contraintes du réel. Pour lui, chez qui la notion de rêve est omniprésente, il peint un monde qui revendique le non-lieu de l'habitation qui se tient dans un nulle part insaisissable. A la fois nulle part et partout à la fois, la maison de Magritte s'affirme entre sa fondation et son toit, entre terre et ciel qu'elle espace au sens actif et poétique :

On se rendra sensible à cette double polarité verticale de la maison, si l'on se rend sensible à la fonction d'habiter au point d'en faire une réplique imaginaire de la fonction de construire. Les étages élevés, le grenier, le rêveur les « édifie », il les réédifie bien édifiés. Avec les rêves dans la hauteur claire nous sommes, répétons-le, dans la zone rationnelle des projets intellectualisés. Mais pour la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur.

Le fait ne suffit pas, la rêverie travaille. Du côté de la terre creusée, les songes n'ont pas de limite⁹⁷⁸

La maison de Magritte, tout comme dans la pensée de Bachelard, érige en son centre la possibilité de l'imagination qui permet d'expérimenter utopiquement ce qu'est habiter, c'est-à-dire accéder à un espace indicible et incernable qui est situé dans l'entre-deux articulatoire et poétique.

Enfin, la maison est aussi à prendre au sein d'une autre articulation qui, elle, accorde le dedans et le dehors dans un jeu loin du manichéisme mais où l'espace et le temps se distendent et se tendent pour mettre en conversation les deux notions qui s'imbriquent. La maison acquiert et révèle ainsi une structure corporelle qui marque son architecture dans une réalisation presque mimétique. La maison est le franchissement du seuil inaugural, elle intervient dans la réponse du pied qui s'avance et traverse la limite en tant que transition. Par ce seuil qu'elle accueille en son entrée, elle qualifie son lien avec l'extérieur qui fonde tout autant son intériorité. Ni du dedans, ni du dehors, mais des deux concomitamment, le seuil de la maison place cette dernière au sein d'une réciprocité poreuse qui permet les échanges mais aussi le cloisonnement. A partir de cela, la maison est en effet caractérisée et protégée par une sorte de peau, les murs ou cloisons, qui agissent comme une membrane à la fois protectrice car solide et imperméable, et à la fois poreuse car percée de baies et d'ouvertures qui permettent la circulation, soit la transpiration pour filer la métaphore corporelle. Dans cette posture de sa stature, elle se donne multiple et parfois paradoxale entre retrait et don, entre cloisonnement et franchissement, « la maison fait tenir ensemble des plans hétérogènes sur son plan de consistance : jointure des plans, pans spatio-temporels, postures, chants et couleurs, etc⁹⁷⁹ ». Comme le souligne Goetz, elle harmonise et équilibre les notions diverses voire antagonistes et se donne ainsi comme un espace à la fois indéfinissable et dont la totalité demeure impalpable. Dans cette position ambivalente, voire plutôt polyvalente, la maison apparaît comme l'espace indicible idéal de focalisation de l'habitation utopique qui, lui aussi se donne dans une pluralité voire une multitude de lectures et d'approches. Ce sont justement ces pistes et cheminements que nous tenterons d'emprunter afin de

⁹⁷⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 35.

⁹⁷⁹ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 21.

mieux approcher l'espace créateur et créatif déployé par l'habitation utopique à travers la maison comme notion emblématique.

2-1-2 La maison : entre prison domestique des femmes et espace d'émancipation artistique

« C'est dans sa cuisine que ma grand-mère, Clémence, se sentait vraiment chez elle, maîtresse de la maison et des choses. Elle en excluait volontiers les hommes, qui, selon elle, n'avaient rien à y faire⁹⁸⁰ ». Cette affirmation de Michèle Perrot, nous sommes nombreux aujourd'hui à la partager encore. Celle d'une mère, d'une grand-mère voire une arrière-grand-mère, d'une tante, d'une cousine ou d'une sœur, pour laquelle la cuisine était au sein de toute la maison le domaine de prédilection au sein duquel elle régnait en maîtresse. Les femmes entretiennent avec la maison un lien extrêmement particulier qui se donne selon un lourd héritage passé rempli d'usages et de stéréotypes encore souvent bien ancrés dans la société actuelle. Si ce lien solide entre femmes et maisons n'est pas à proprement parler utopique, loin de là, nous tenterons de voir comment, au creux de ce lien historique tenace, les femmes habitent la maison dans une conception dualiste, c'est-à-dire entre enfermement et émancipation créative. Nous le disions à propos de la cité utopique, les femmes sont pensées historiquement comme des objets que l'homme dominant place dans un rapport urbain qui est celui de l'intériorité. Relayées en dedans des foyers dont elles assurent l'organisation et la pérennité, les femmes sont en quelques sortes exclues du domaine public qui est à l'extérieur et auquel elle ne participe quasiment pas. Écartées des banquets et des places publiques où se trament l'organisation de la cité et des lois, leur domaine de prédilection – du moins celui que leurs octroient les hommes – est l'intérieur chaleureux du foyer qui accueille, réchauffe et rassure. A l'abri des regards indiscrets, au sein d'un intérieur protégé, elles assurent les tâches domestiques et s'occupent des enfants. Elles sont depuis des millénaires,

⁹⁸⁰ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, op. cit., p. 167.

des femmes au foyer ou encore, comme le décrit parfaitement le terme anglo-saxon « *housewives* », des « épouses du foyer ». Dans ce geste d'appartenance, le mot traduit une emprise lourde de la maison sur le corps et l'esprit des femmes. Cette tradition dont les origines demeurent éloignées et floues est malheureusement tout aussi palpable dans la réalité du quotidien que dans la plupart des descriptions utopiques qui poursuivent la pratique du réel. Si la société dirigée par les hommes du réel enferme les femmes dans l'espace domestique, l'utopie ne pousse pas la critique et la création plus loin et s'aligne sur ce modèle tellement entendu et répandu qu'il en devient systématique. Le fait que la femme soit considérée la plupart du temps comme une « ménagère » exclusivement attaché au foyer devra attendre plusieurs siècles avant que ne s'élèvent quelques voix réformatrices qui s'affirment en critiques et en revendications. L'art, ainsi longtemps réservé quasiment uniquement aux hommes comme moyen d'expression, s'ouvre alors peu à peu aux pratiques féminines qui font ainsi entendre leur voix restée si longtemps muette. Naturellement, c'est souvent à partir de cette maison qui fonde leur quotidien et leur réalité première depuis des siècles que les femmes artistes vont initier leurs gestes artistiques. C'est de manière caustique et critique, la démarche que va entreprendre l'artiste autrichienne Birgit Jürgenssen. A partir des années 1975, cette dernière va imaginer une série d'happenings artistiques visant à dénoncer avec une ironie acérée le conditionnement systémisé des femmes et des tâches qui leur incombent. Avec les photographies intitulées *Ménagères – Tablier de cuisine*⁹⁸¹, l'artiste utilise la technique photographique historique de l'autoportrait pour souligner l'absurdité de sa condition qui la transforme dans son quotidien en un objet ménager. Réalisant et revêtant un tablier immense en forme de gazinière, qu'elle arbore sur les photos, Jürgenssen offre une critique flagrante de l'aliénation des femmes aux tâches domestiques dont la cuisine devient le symbole tout autant que la prison rassurante et accueillante. Dans ce costume de femme-four, elle inquiète tout autant le statut de femme au foyer que celui de cité-mère dont nous parlions plus en avant. En se grimant ridiculement et satiriquement en femme objet, l'artiste clame la stupidité d'une situation domestique qui n'a que trop duré.

⁹⁸¹ Birgit Jürgenssen, *Ménagères – Tablier de cuisine*, 1975-2003, photographie en noir et blanc, 45,5 x 72 cm, exposition « Women House – La maison selon elles », Monnaie de Paris, 2017, Paris.



Figure 82 - Birgit Jürgenssen, Ménagères – Tablier de cuisine, 1975-2003.

Elle éveille les consciences notamment en critiquant ce mode de vie traditionnel où la femme demeure sagement au foyer pendant que son époux aspire à l'extériorité de la maison. En exagérant le cliché, en poussant à son paroxysme cette situation de femme présentée comme un objet, l'artiste questionne les dérives d'une société enfermée dans les traditions qui sont devenues habitudes et donc manières d'habiter l'espace⁹⁸².

C'est cette sorte d'enclavement, si nous pouvons dire, des femmes que l'approche de la maison doit apprendre à nous montrer afin d'en saisir les enjeux mais aussi les évolutions qui tendent à une amélioration des égalités entre hommes et femmes en tant qu'utopie contemporaine. Quand elles demeurent à la maison, les femmes dans la société traditionnelle qui est celle du patriarcat affirmé, réalise la seule possibilité sociétale jugée correcte et bonne. Les femmes à l'extérieur de la maison sont jugées le plus souvent péjorativement comme en atteste étymologiquement le terme de courtisane qui est, comme le rappelle Geneviève Fraisse, « d'abord l'image de la femme qui est dehors, ouvrière ou militante⁹⁸³ ». Comme le veut la définition de la famille bourgeoise par excellence, la femme qui est dans la rue n'est pas réellement respectable. Cette vision historique est fondée sur une immense littérature qui abonde et véhicule ces stéréotypes ancrés dans nos sociétés occidentales. C'est cette vision que développe Mona Chollet où, « au cours du XIXe siècle, le modèle de la bourgeoise qui "reste à la maison" s'est peu à peu étendu aux ouvrières, en une stricte division des tâches : aux hommes le travail productif, à l'usine ; à elles le travail reproductif et domestique – ainsi que la dépendance économique à l'égard de leur mari⁹⁸⁴ ». En effet, le fait que la femme demeure au foyer assure à l'homme sa suprématie tant politique, que spatiale et économique. La division des sexes s'affirme dans cette dualité où règne un rapport totalement déséquilibré qui entraîne la dépendance des femmes à leurs époux, quand ce n'est pas celle face à leurs pères ou frères. Ce clivage qui caractérise les rapports entre intérieur et extérieur, entre femmes et hommes, Fraisse le situe historiquement dans la période des Lumières et de Rousseau qui envisagent une division officielle des sphères publiques et privées. Face à cela, « l'intéressant est que la forme de notre république moderne, en clivant les espaces domestiques et politiques, en séparant, comme le fait Rousseau, le gouvernement

⁹⁸² Nous citons dans cette optique, en marge, la série télévisée *Desperate Housewives* qui s'inscrit aussi dans cette démarche de monstration stéréotypée qui pousse à la réflexion tout autant qu'à la critique.

⁹⁸³ Geneviève Fraisse, *Les deux gouvernements*, op. cit., p. 56.

⁹⁸⁴ Mona Chollet, *Chez soi*, op. cit., p. 199.

domestique du gouvernement politique, a permis une structuration renouvelée de la différence des sexes⁹⁸⁵ ». Dans cette affirmation, certainement involontaire mais effective, des espaces, les divisions entre les sexes s'affinent et se revendiquent officiellement. La rue en tant qu'espace symbolique du dehors et de la cité dans son ensemble politique et sociétal devient l'espace privilégié des hommes qui s'y retrouvent principalement entre eux. Il est alors rare que les femmes s'y aventurent seules, et cette situation tend à perdurer encore de nos jours même si les mentalités et les problématiques ont largement évoluées. Solnit, qui met en exergue la marche comme philosophie et pratique poétique, s'inquiète au contemporain de cet héritage où, « une règle générale veut en effet que les hommes soient plus chez eux dans la rue que les femmes, et que ces dernières payent souvent très cher l'exercice de la liberté toute simple qui consiste à sortir faire un tour⁹⁸⁶ ». Dans ce clivage déséquilibré, l'expérimentation de la ville entre hommes et femmes s'avère totalement inéquitable et cela induit tout un enchaînement d'inégalités qui se donnent au quotidien. C'est cet ensemble d'inégalités que décrit sous forme de suppositions fictives mais révélatrices l'écrivaine Virginia Woolf au sujet de Shakespeare et de sa sœur. Là où William, artiste masculin cultivé et ouvert sur la société qui lui propose enseignements et apprentissages, se fait un nom et un prénom dans le domaine littéraire, sa sœur, inconnue anonyme de l'Histoire ne rencontrera jamais, ne serait-ce que la possibilité, d'écrire et publier. Quand William découvrait le monde extérieur, voyageait et observait, « sa sœur, si merveilleusement douée – nous sommes dans le domaine des suppositions -, restait à la maison⁹⁸⁷ ». La répartition des sexes ne concerne pas uniquement une répartition spatiale mais de cette dernière est induit tout un enchaînement de comportements et de possibilités. Résumons pragmatiquement : quand l'homme marche et arpente la ville et ses rues nombreuses, la femme est confinée à la maison qui devient son refuge voire sa cage dorée.

Cela est tellement palpable que la femme devient même le modèle constitutif et essentiel de la maison qui en épouse les formes et les prétendues caractéristiques. Ainsi par exemple, Levinas précise que « la femme est condition du recueillement, de l'intériorité de la Maison et de l'habitation⁹⁸⁸ ». Dans ce fonctionnement millénaire, les

⁹⁸⁵ Geneviève Fraisse, *Les deux gouvernements*, op. cit., p. 110-111.

⁹⁸⁶ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, op. cit., p. 301.

⁹⁸⁷ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 71.

⁹⁸⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 166.

mœurs influencent l'architecture de la ville tout autant que l'architecture de la ville implique certains comportements humains. Pour autant, loin de résoudre cette aporie historique, nous pouvons tout de même affirmer que la maison demeure le lieu privilégié dans lequel les hommes relèguent leurs épouses. Ainsi, les femmes, dans une société qui évolue de manière accélérée notamment au XXe siècle commencent à percevoir dans leur rapport à la maison une sorte d'aliénation stérile et perméable. Goûtant de plus en plus aux attraits de la ville et aux espaces publics qu'elle déploie, les femmes réalisent que le foyer protecteur dans lequel elles évoluent au quotidien est aussi leur prison hermétique qui les enclave et les enferme. C'est cette clôture qu'Olympe de Gouges entrevoit dans le mariage qui est pour elle, « le tombeau de la confiance et de l'amour⁹⁸⁹ ». Dans cette figure forte du tombeau se dit surtout les déséquilibres au sein du couple qui, s'il forme une entité unique, relève d'une imparité essentielle. A titre d'exemple, malgré de fortes évolutions et prises de conscience, en 2010, le temps consacré au travail domestique est de 66% pour les femmes et 34 % pour les hommes. Un chiffre accablant parmi tant d'autres mais qui révèle un rapport particulier au foyer en tant qu'espace chronophage en ce qui concerne l'habiter féminin. En ce sens, certaines artistes contemporaines héritières de leurs mères et leurs grands-mères réalisent combien la maison au fil des siècles est devenue une prison hermétique dans laquelle elles sont recluses. La thématique de l'emprisonnement domestique est essentielle dans le travail photographique de l'artiste portugaise Helena Almeida qui traduit en espace cette réalité quotidienne des femmes. Avec *Etudes pour deux espaces*⁹⁹⁰, photographie réalisée en 1977, l'artiste offre un travail plastique et graphique qui interroge la frontière et la limite, deux notions essentielles en utopie. En gros plan, elle fixe l'instant subreptice d'une main de femme portant une alliance qui émerge à travers l'entrebâillement d'un portail en fer forgé richement travaillé. Entre dedans et dehors, entre espace domestique fermé et espace extérieur ouvert, sa main traverse le seuil qui fonde chez elle la limite unilatérale de l'enfermement. Prisonnière derrière l'espace caché du portail de sa maison, elle montre cette main accrochée qui témoigne de son enfermement domestique. Avec cette œuvre, nous sommes loin d'une limite utopique double et poreuse, pour nous concentrer sur l'édification d'une barrière concrète mais aussi théorique qui

⁹⁸⁹ Olympe de Gouges, *"Femme réveille-toi"*, op. cit., p. 43.

⁹⁹⁰ Helena Almeida, *Etudes pour deux espaces*, 1977, tirage gélatino-argentique, 39,4 x 27 cm, exposition « Women House – La maison selon elles », Monnaie de Paris, 2017, Paris.

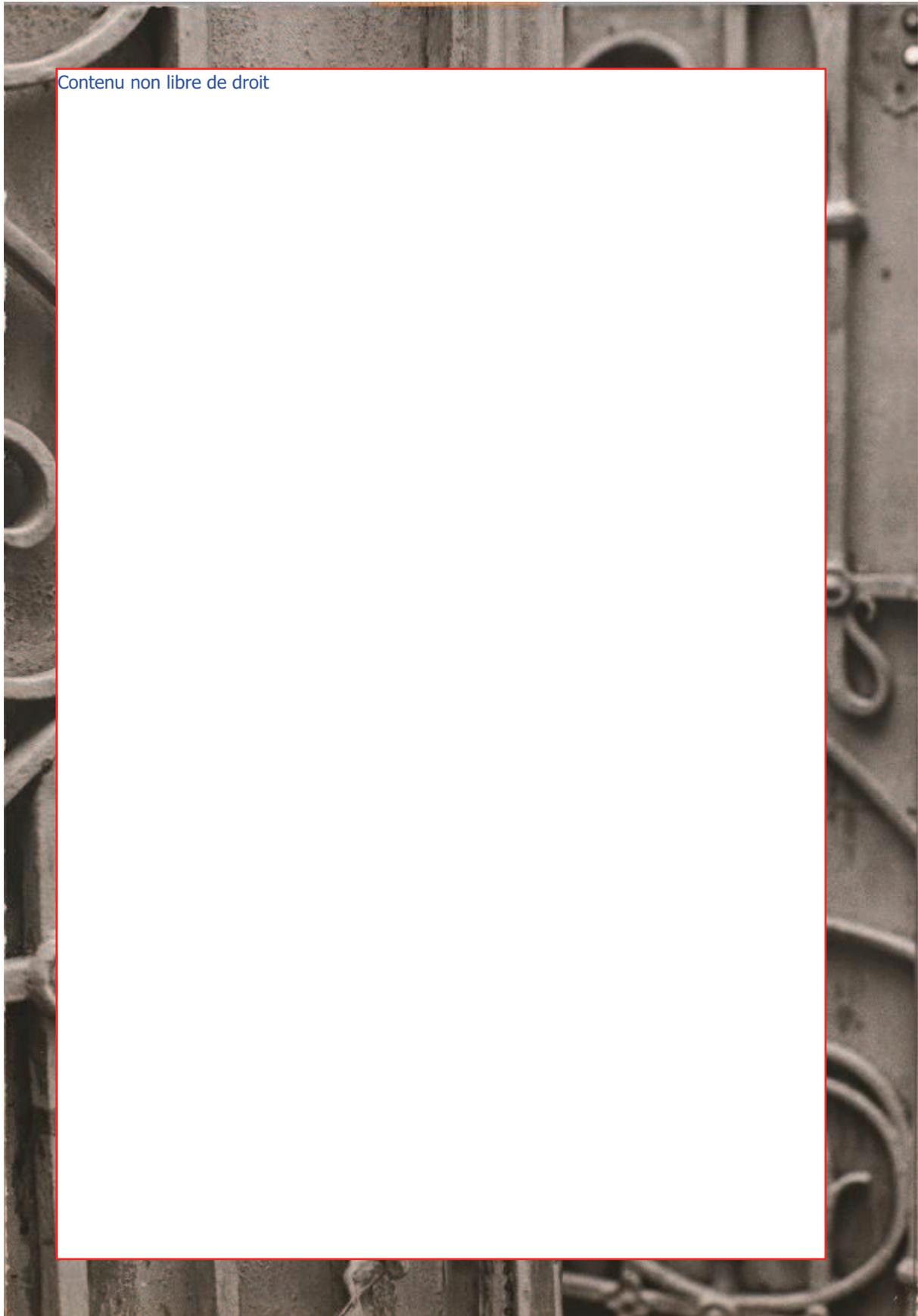


Figure 83 - Helena Almeida, Etudes pour deux espaces, 1977.

emprisonne la femme dans son intérieur. Privée de liberté, la photographe donne à voir un acte de résistance qui s'inscrit comme un affront à la spatialisation imposée par les hommes. L'artiste s'engage dans un processus de monstration discret de ce qui est d'habitude caché et tu. En ne montrant pas l'ensemble de son corps, en ne dévoilant qu'une main discrète mais omniprésente, l'artiste accentue l'impression d'enfermement que ressent le regardeur, voyeur curieux de l'extérieur. Elle interpelle le regard extérieur, celui de la rue et des passant qui eux, se partagent l'espace public, sans elle. Elle, est enfermée dans une cage imperméable, sans échange avec l'extérieur. Sa maison est affirmée dans un enfermement qui l'isole tout autant qu'il la protège, du moins en apparence.

Dans cette poursuite d'une entente du lien qui réunit la maison aux femmes, nous voudrions saisir la chambre comme l'espace ultime et caractéristique de cette relation. Emblème de rapport femme-maison, la chambre est par excellence le lieu de son enfermement qui désigne dans ce cas précis la radicalité de l'intériorité. Dans son ouvrage sur l'Histoire des chambres, Michèle Perrot consacre un chapitre passionnant qui ambitionne cette approche de l'enfermement qui caractérise l'habitat des femmes. Espace caché privilégié de l'intime et du secret, la chambre apparaît tout naturellement comme le lieu de prédilection des femmes qui s'y isolent de gré ou de force, s'y retrouvent parfois entre-elles, à l'abri des regards indiscrets des hommes curieux : « Gynécée, sérail, harem, chambre des dames médiévales... égrènent quelques-unes des formes majeures d'une clôture dont le fonctionnement nous échappe très largement, pour ne pas dire totalement⁹⁹¹ ». Dans un écart total de la cité, les chambres fermées des femmes possèdent un caractère mystérieux lié à sa clôture mais aussi au fait qu'elles soient cachées à l'intérieur de l'intérieur. Sorte de réceptacle infranchissable par autrui, la chambre de la maison familiale est le temple au sein duquel la vie de la femme se conjugue :

De la naissance à la mort, la chambre est le théâtre de la vie ordinaire des femmes. Dans la chambre commune, elles œuvrent pour les autres plus que pour elles-mêmes, sans cesse occupées aux travaux domestiques, et particulièrement requises autour des lits qu'elles font pour préserver la dignité du foyer, des malades qu'elles soignent, des impotents qu'elles nourrissent, des mourants

⁹⁹¹ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, op. cit., p. 171.

qu'elles veillent et ensevelissent. C'est leur tâche ancestrale, transmise de mère en fille dans le monde rural, interrompue par le désordre urbain, qui est aussi une délivrance, propice aux échappées⁹⁹²

S'il est vrai que l'urbanisation de la société a particulièrement modifié le rapport aux intérieurs, la chambre n'en demeure pas moins l'espace fantasmé et caché où les femmes évoluent loin des regards et des préoccupations extérieures. Et Perrot d'ajouter que, « la chambre serait par excellence le lieu des femmes, leur tabernacle. Tout concourt à les y enclaver : la religion, l'ordre domestique, la morale, la décence, la pudeur, mais aussi l'imaginaire érotique qui assoit les femmes, rêveuses, à leur fenêtre ou les allonge, lectrices alanguies, plus ou moins dénudées, sur un canapé, un sofa, un lit⁹⁹³ ». Entre fantasmes et stéréotypes principalement véhiculés par les hommes, mais pas uniquement, la chambre s'apparente à la préservation des femmes comme personnages idéalisés, surprotégés et cachés dans une fermeture qui est leur prison spatiale, corporelle et souvent même idéologique.

De ce constat bien regrettable se base pour autant petit à petit les mouvements féministes qui tendent vers une ouverture des espaces qui induit une libération des corps, de la parole et des réflexions éthiques, philosophiques et sociétales. Du lieu même de leur mutisme forcé, les femmes s'ouvrent vers un langage novateur et utopique qui tente alors d'entrevoir de nouvelles possibilités notamment en ce qui concerne la création artistique. Dans un retournement lent et presque paradoxal, la maison comme espace traditionnel de l'enfermement des femmes devient peu à peu le point de départ utopique d'une critique créatrice et politique. Quand par exemple Virginia Woolf revendique en premier lieu « une chambre à soi », il ne faut pas y entendre une pièce fermée et murée, mais plutôt un espace personnel réservé à partir duquel construire et fonder sa pratique artistique, scientifique et politique qui questionne le monde extérieur tout autant que son intériorité. De cette maison qui fut toujours leur cage protectrice et isolé, les femmes initient une pensée engagée nécessairement et innovante. C'est ce retournement en un même lieu unique que propose Woolf pour qui, « les femmes sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice ; et cette force créatrice surcharge à ce point la

⁹⁹² *Ibidem*, p. 180.

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 166.

capacité des briques et du mortier qu'il lui faut maintenant trouver autre chose, se harnacher de plumes, de pinceaux, d'affaires et de politique⁹⁹⁴ ». Du lieu primitif de leur enfermement, nous dit Virginia Woolf, les femmes doivent partir utopiquement à l'assaut de la tradition et des préjugés pour reconditionner et refaçonner les temps et les espaces dans leur pratique quotidienne. En cet instant-là, le rapport reliant les femmes à leurs maisons devient un rapport utopique qui s'échappe des carcans et des stéréotypes stériles. Dans ce moment transitionnel et articulatoire, la maison des femmes devient non plus un espace d'enfermement mais une ouverture qui tend vers un ensemble inconnu qui est celui des possibles. Dès lors, « la bonne d'enfants portera le charbon. La vendeuse conduira une machine⁹⁹⁵ ». Les femmes ainsi actrices de leurs existences et libérées des carcans imposés notamment pas les hommes feront une réalité de ce qui se lisait jusqu'alors dans les fictions, en apparence. Woolf nous rappelle encore à ce propos que, « dans la fiction, elle domine la vie des rois et des conquérants ; en fait, elle était l'esclave de n'importe quel garçon dont les parents avaient exigé qu'elle portât l'anneau à son doigt. Quelques-unes des paroles les plus inspirées, quelques-unes des pensées les plus profondes de la littérature tombent de ses lèvres ; dans la vie pratique elle pouvait tout juste lire, à peine écrire, et était la propriété de son mari⁹⁹⁶ ». Entre réalité et fiction, la barrière telle que la présentait Woolf est en train progressivement de disparaître dans un éveil utopique et croissant des paroles féministes.

Du lieu même qui fondait son enfermement, la femme artiste revendique un changement et la maison devient alors le lieu de ce retournement qui est initiateur du geste artistique. La maison devient le support critique - ou simplement pratique, à disposition, qui donne aux femmes artistes tout autant de médiums symboliques qui de supports universels. La maison apparaît alors comme le témoignage des tâches domestiques que les femmes remettent en question et interrogent. Le ménage, la vaisselle, le repassage, les lessives ou encore la cuisine, ne sont plus alors des injonctions « naturelles » et quotidienne mais des supports critiques avec un riche langage propre car historique et vivement stéréotypé.

⁹⁹⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 131.

⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 66.

Contenu non libre de droit

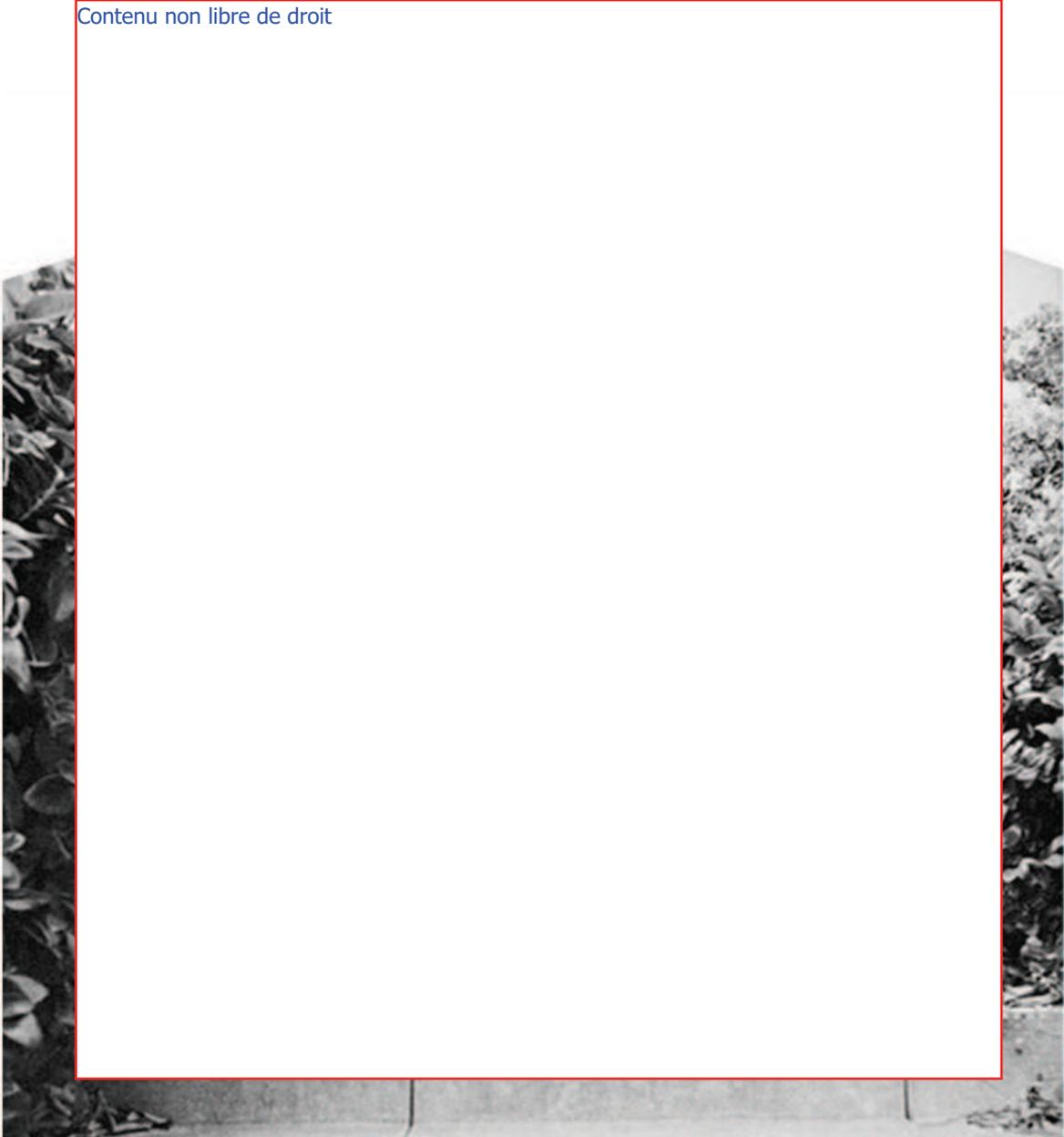


Figure 84 – Sheila de Bretteville, Couverture du catalogue Womanhouse (avec Judy Chicago et Miriam Schapiro), 1972.

C'est exactement en ce sens que nous comprenons l'exposition emblématique imaginée par Judy Chicago et Miriam Schapiro. En 1972, ces deux artistes engagées dans la cause féministe et impliquées dans son enseignement mettent en place cette immense exposition nommée « Womanhouse ». Cette dernière représente un tournant au sein des années 70 car elle rompt avec des années de traditions sociétales mais surtout artistiques. La femme artiste devient enfin l'actrice principale et reconnue d'un paysage artistique andocentré. Dans le cadre de cette exposition, pendant un mois, est ainsi imaginée une maison entière investie intégralement par des femmes artistes et leurs œuvres inquiétantes et engagées. Chaque espace de la maison devient le lieu d'un questionnement, d'une critique, d'une réflexion ou bien d'une affirmation de la place des femmes dans la société, et principalement de la place des femmes au sein du foyer en tant qu'espace intérieur. Cette maison-crédation devient le théâtre des revendications féministes des années 70 et s'impose comme un moment primordial dans la lutte pour l'égalité des sexes mais aussi dans la reconsidération des rôles associés aux femmes et à leurs corps. La maison devient cet espace de liberté essentiel après des années de captivité et de soumission. C'est ce réveil utopique et ce retournement artistique qu'offre l'artiste Sandra Orgel, participante à l'exposition « Whomanhouse » et conceptrice de l'œuvre *Linen Closet*⁹⁹⁷. Enfermé dans un placard, un mannequin au regard vide et vague, traverse de tout son corps des étagères sur lesquelles est disposé plié et repassé du linge de maison. Femme aux cheveux long et brun, ce mannequin traverse le placard dans un geste qui tend à montrer le pas premier qui fonde son départ en dehors de la maison. La position du personnage préfigure en effet une sorte de pas en avant qui semble la délivrer du placard dont elle demeurerait la prisonnière. Forte en significations, l'œuvre travaille à la frontière articulatoire où l'intérieur des tâches domestiques répétitive devient peu à peu l'espace originel d'un départ critique et émancipatoire. L'art comme langage offre une des possibilités aux femmes de s'extirper d'une maison qui témoigne concrètement et théoriquement de son enfermement tout autant qu'elle fonde sa démarche initiale et novatrice. La maison des femmes, d'abord espace carcéral et réducteur, devient peu à peu – pour certaines – un espace utopique qui leur permet de s'émanciper à travers une démarche engagée, revendicatrice et féministe.

⁹⁹⁷ Sandra Orgel, *Linen Closet*, 1972, installation in situ, mannequin, linge et placard en bois, présenté dans le cadre de l'exposition « Whomanhouse » à Hollywood, Los Angeles.

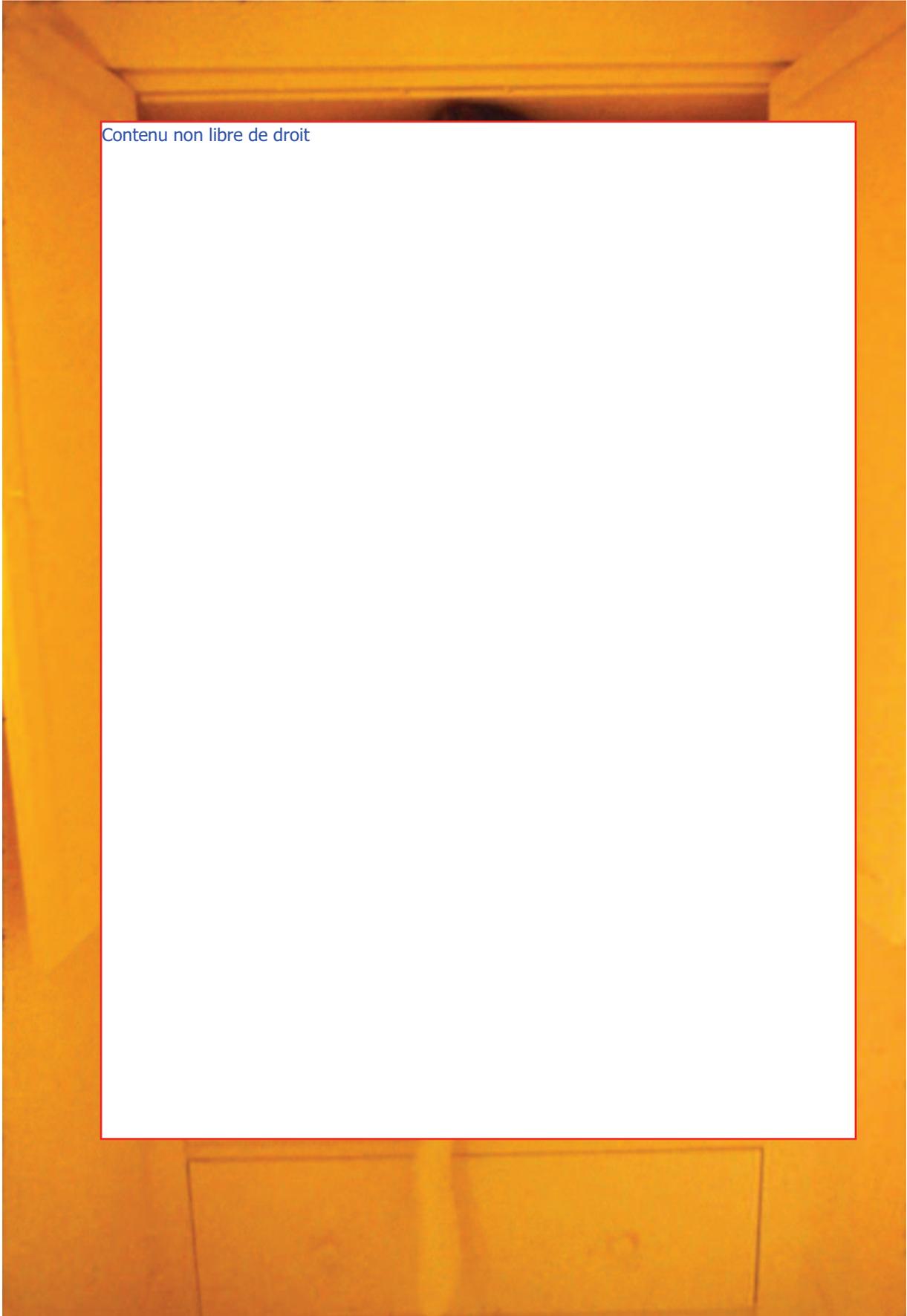


Figure 85 - Sandra Orgel, Linen Closet, 1972

Si ce retournement de situation à propos de la maison n'est malheureusement pas valable pour toutes les femmes, cette démarche artistique initie un mouvement libérateur et apparaît comme un modèle historique de questionnements tant plastiques, qu'esthétiques et éthiques. La femme artiste, oubliée voire bafouée par l'Histoire tend à devenir non plus une exception mais une norme. A cela s'ajoute une transition qui la fait passer du domaine de la passivité fantasmée à celui de l'activité concrète et puissante ; c'est ce que nous dit Fraisse qui précise que, « les femmes ont cessé d'être des muses, et quelques-unes sont devenues des génies⁹⁹⁸ ». Anciennement inspiratrice, la femme devient instigatrice en arts et offre un nouveau domaine thématique et critique jusqu'alors mis de côté par les hommes artistes. A travers un féminisme plus ou moins revendiqué, les femmes artistes de la fin du XXe siècle s'affirment dans un paysage à domination masculine et font ainsi pénétrer les femmes dans un domaine où elle joue à présent un rôle significatif. S'il reste encore bien des combats à mener sur ce point, l'utopie de l'égalité des sexes dans la sphère publique tout autant que privé, demeure un combat de chaque jour au sein duquel l'art, l'architecture et la philosophie doivent continuer d'affirmer leur place centrale et réflexive. L'utopie à travers ces oublis, ces failles et ses réussites nous apprend à considérer les acquis et les stéréotypes de manière critique et inquiète. La maison en tant qu'espace emblématique de l'architecture est évidemment à questionner par le prisme de cette utopie qui nous éloigne du réel pour imaginer et revendiquer de nouveaux concepts.

2-1-3 La chambre, une expérience de l'intériorité et un voyage autour de ma maison

Ainsi questionnée par l'utopie, la maison devient le centre interrogatif d'une intériorité dont la chambre apparaît comme le symbole représentatif et créatif. Entre noyau de la famille comme entité caractéristique et espace de la solitude, la chambre

⁹⁹⁸ Geneviève Fraisse, *Les deux gouvernements*, *op. cit.*, p. 156-157.

qui est le cœur de la maison revendique dans certaines occurrences une intériorité qui, en forme de chiasme, interpelle un extérieur imaginé et envisagé. En premier lieu, il faut voir dans la chambre un espace de l'intériorité qui est celui privilégié des enfants dont l'expérience de l'espace se construit progressivement. Dans la chambre se développe un premier rapport à l'espace qui se donne entre privé et public, entre individualité et collectivité de la maison. Ainsi, comme le précise Perrot, « les enfants s'approprient leur chambre, devenue leur domaine, le lieu de leur secret. Ils ont hâte de la rejoindre à l'issue des repas où le rituel pesant et la parole des adultes les réduisent au silence⁹⁹⁹ ». Dans le rapport aux adultes qui fonde sa personnalité, la chambre est un espace de liaison mais aussi de déliaison qui fonde la croissance et les apprentissages. Il est un lieu où se confrontent rêves, imaginations et projections car il est un espace caché, presque sacré et souvent impénétrable. Revendiquant un droit au secret et à la solitude, la chambre n'est pas n'importe quelle pièce de la maison. Elle est cet espace créatif et introspectif que revendique pour tous Virginia Woolf afin de se construire pleinement. C'est aussi ce qu'y perçoit Perrot, un espace construit qui construit et solidifie une personnalité : « Sans doute, les enfants ont-ils toujours construit leur identité par l'appropriation d'un territoire. La cabane est devenue chambre dans notre culture¹⁰⁰⁰ ». L'enfant se construit dans un rapport avec sa famille dont la maison est l'espace privilégié du quotidien. Dans cette appropriation de la chambre, c'est par extension un rapport au monde qui se bâtit et donc une façon de l'habiter. Dans la chambre d'enfance, l'humain débute notamment son expérience du monde extérieur et donc son expérience créative d'habiter.

La chambre est aussi, enfant ou adulte, l'espace du sommeil dont le lit individuel marque l'essence et la possibilité. Le sommeil réparateur, le sommeil constructeur mais aussi et surtout le sommeil comme porte d'accès aux rêves et aux rêveries. Un accès essentiel qui fonde aussi l'expérience utopique dans un voyage vers l'inconnu qui construit mon rapport à l'altérité inquiétante et différente. Voyage statique, le rêve est une sorte d'initiation au voyage utopique qui se fait lui éveillé. Si pour Perrot « s'endormir, c'est partir pour un voyage dont on ne sait quand on reviendra¹⁰⁰¹ », ce sommeil fonde la découverte d'un monde inédit, imaginaire, fantasmé et souvent inquiétant. Ainsi, la chambre construit l'espace propice et idoine pour ce voyage

⁹⁹⁹ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, op. cit., p. 165.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, p. 166.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 95.

endormi ou éveillé. Un voyage qui se poursuit entre lire et écrire, deux activités fortement liées à l'espace déployé par la chambre qui permet, nous l'avons dit, d'affirmer une introspection et une intériorité protégée et apaisée. Citant Alberto Manguel, Perrot nous rappelle combien l'expérience de la lecture est associée à la chambre en tant que réceptacle à l'écart du monde extérieur ouvert : « Lire au lit est une activité égocentrique, immobile, libre des conventions sociales habituelles, cachée au monde et qui parce qu'elle a lieu entre les draps, dans le domaine de la luxure et de l'oisiveté coupable, a un peu l'attrait des choses interdites¹⁰⁰² ». Dans sa dimension qui relève du secret et du caché, la chambre ouvre à la possibilité d'un voyage solitaire sans limites, sans bornes et sans contraintes : un voyage utopique et immobile. Dans cette poétique de l'espace imaginée par Bachelard, la chambre, à l'instar de la maison possède toutes les qualités requises pour accueillir et initier le voyage à travers un monde dont la rêverie fonde la possibilité : « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix¹⁰⁰³ ». Dans ce contexte d'apaisement du corps et de l'esprit apparaît la possibilité du rêve, de l'errance, de la flânerie, qu'aucun élément extérieur ne viennent indisposer. Domaine privé et introspectif, la chambre met aussi en place un ensemble de prédispositions qui insufflent l'écriture comme traduction d'une construction personnelle. Là où la chambre me permet de me construire en tant que corps pensant, l'acte d'écriture favorisé en poursuit le geste et les possibilités. Ainsi, si la chambre favorise l'espace de l'écriture, elle se focalise principalement sur un acte personnel et solitaire dans un rapport intime tout autant avec moi-même qu'avec le monde extérieur. Ainsi pour Perrot, « tous les types d'écritures conviennent à la chambre, mais certaines lui sont en quelque sorte consubstantielles. Le journal de voyage rédigé au terme d'une étape, ou intime, les méditations, l'autobiographie, la correspondance : la littérature « personnelle » qui requiert le calme, le face-à-face avec la page blanche¹⁰⁰⁴ ». A travers cette littérature personnelle émerge un monde de création qui est souvent, nous l'avons vu, celui du voyage qui s'inscrit dans une articulation entre mobile et immobile. La puissance utopique de l'espace-chambre intervient justement dans sa capacité à impulser un voyage imaginaire ou profond à travers un espace caché, fermé et par définition immobile.

¹⁰⁰² Alberto Manguel cité par Michelle Perrot in, *Ibidem*, p. 109.

¹⁰⁰³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁰⁴ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, *op. cit.*, p. 113.

C'est cette expérience de voyage statique que publie Xavier de Maistre en 1794 sous le titre évocateur de *Voyage autour de ma chambre*. Ecrivain et militaire français, de Maistre est contraint, suite à un duel perdu contre un officier piémontais, à quarante-deux jours d'arrêts dans sa chambre de la citadelle de Turin. Au cours de cet épisode d'isolement, de Maistre n'a aucun contact avec le monde extérieur si ça n'est qu'avec son valet Joanetti. Ainsi reclus, il débute un voyage entre imaginaire et réalité, autour de sa chambre dont il décrit les espaces et les meubles qui la peuplent. Il initie son voyage et le justifie dans un appel à ses semblables camarades d'infortune :

Courage donc, partons. – Suivez-moi, vous tous qu'une mortification de l'amour, une négligence de l'amitié, retiennent dans votre appartement, loin de la petitesse et de la perfidie des hommes. Que tous les malheureux, les malades et les ennuyés de l'univers me suivent ! – Que tous les paresseux se lèvent en *masse* ! – Et vous qui roulez dans votre esprit des projets sinistres de réforme ou de retraite pour quelque infidélité ; vous qui, dans un boudoir, renoncez au monde pour la vie ; aimables anachorètes d'une soirée, venez aussi : quittez, croyez-moi, ces noires idées ; vous perdez un instant pour le plaisir sans en gagner un pour la sagesse : déniez m'accompagner dans mon voyage ; nous marcherons à petites journées, en riant, le long du chemin, des voyageurs qui ont vu Rome et Paris ; - aucun obstacle ne pourra nous arrêter ; et, nous livrant gaîment à notre imagination, nous la suivrons partout où il lui plaira de nous conduire¹⁰⁰⁵

C'est ce voyage sans entraves et sans bornes que met en place de Maistre où la chambre pourtant fixe et close offre l'utopie d'un départ inopiné et ouvert vers un inconnu projeté. Dans cette ouverture il déploie un monde où règne l'imprévu comme ligne directrice. Il ne réalise aucun plan d'écriture, ne suit aucune carte de voyage mais laisse divaguer à travers sa chambre l'espace des mots qui s'y déploient librement. Son cheminement se donne ainsi comme un voyage poétique et utopique, qui transforme la chambre non plus en une prison mais en un espace projectif et illimité. C'est dans cette démarche qui accepte et revendique pleinement l'accidentel et l'imprévisible comme compagnons de route que de Maistre ambitionne son parcours :

Je n'aime pas les gens qui sont si fort les maîtres de leurs pas et de leurs idées [...]. Il n'en est pas de plus attrayante, selon moi, que de suivre ses idées à la piste, comme le chasseur poursuit le gibier, sans affecter de tenir aucune route. Aussi, lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite : je vais de ma table vers un tableau qui est placé dans un coin ; de là je pars

¹⁰⁰⁵ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Flammarion, 2003, p. 43.

obliquement pour aller à la porte ; mais, quoique en partant mon intention soit bien de m'y rendre, si je rencontre mon fauteuil en chemin, je ne fais pas de façon, et je m'y arrange tout de suite. – C'est un excellent meuble qu'un fauteuil ; il est surtout de la dernière utilité pour tout homme méditatif¹⁰⁰⁶

Il erre et bifurque au sein de sa chambre qui apparaît comme une métaphore de son imagination. L'espace de la chambre devient la projection concrète de son intériorité qui marque la rêverie et la flânerie. Dans cette balade utopique, les meubles deviennent des lieux de pèlerinages qui marquent le décor de sa découverte. Eux-aussi deviennent des sujets de projection de son imaginaire qui ne possède aucune limite et aucune barrière. C'est cette puissance créative et projective que rencontre aussi plus tard Bachelard dans une sorte de poétique des meubles. Pour lui, Bachelard « l'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces "objets" et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ces sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité¹⁰⁰⁷ ». Les meubles sont des symboles de fermeture à l'intérieur d'une fermeture, sorte de mise en abîme, ils apparaissent comme l'intériorité de l'intériorité. Pour autant, ils sont des objets qui, en appelant à la rêverie et à l'imagination, deviennent des projections d'espaces infinis, ceux de l'imaginaire et de l'utopie. Les idées qui sortent de ces objets familiers fourmillent et interpellent de nouveaux espaces en création. Dans cette dynamique, de Maistre se compare à un peintre qui, face à un objet ou à un paysage, dégage poétiquement un monde encore inconnu :

Heureux encore le peintre que l'amour du paysage entraîne dans des promenades solitaires, qui sait exprimer sur la toile le sentiment de tristesse qui lui inspire un bois sombre ou une campagne déserte ! Ses productions imitent et reproduisent la nature ; il crée des mers nouvelles et de noires cavernes inconnues au soleil : à son ordre, de verts bocages sortent du néant, l'azur du ciel se réfléchit dans ses tableaux ; il connaît l'art de troubler les airs et de faire mugir les tempêtes¹⁰⁰⁸

Dans ce parallèle entre son art d'imaginer et d'écrire, et la peinture, de Maistre précise la capacité utopique de l'art à se saisir de la banalité du quotidien pour la déplacer vers

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 47-48.

¹⁰⁰⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁰⁸ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, *op. cit.*, p. 55.

un ailleurs différent, nouveau et créatif. L'utopie demeure ce domaine de l'art écrit ou projeté qui ouvre aux possibilités en construisant et façonnant un espace inédit dans un temps qui échappe au réel. Ce glissement artistique et utopique est le cheminement qu'entreprend de Maistre vers un inconnu en latence. Etonnement mais effectivement, sa chambre devient grâce à l'enfermement et la solitude un espace qui lui permet d'expérimenter un dehors tout en restant dedans. En intériorité, il effectue le parcours introspectif que lui offre sa chambre et imagine ainsi un monde qui outrepassse les cloisons de sa cellule vers un infini de possibilité. Pour accentuer cette aventure domestique, de Maistre s'accorde particulièrement à décrire sa bibliothèque certes en tant qu'objet physique mais surtout en tant qu'objet symbolique de ses divagations. Divagations au cour desquelles se trame un expérience de l'altérité qu'ouvre la solitude réflexive de sa chambre :

J'ai promis un dialogue entre mon âme et *l'autre* ; mais il est certains chapitres qui m'échappent, ou plutôt il en est d'autres qui coulent de ma plume, comme malgré moi, et qui déroutent mes projets : de ce nombre est celui de ma bibliothèque, que je ferai le plus court possible. – Les quarante-deux jours vont finir, et un espace de temps égal ne suffirait pas pour achever la description du riche pays où je voyage agréablement [...].

Mais si je cherche ainsi de feintes afflictions, je trouve, en revanche, dans ce monde imaginaire, la vertu, la bonté, le désintéressement, que je n'ai pas encore trouvés réunis dans le monde réel où j'existe¹⁰⁰⁹

Pour combler l'impossibilité de présenter sa bibliothèque de manière exhaustive, de Maistre use d'un subterfuge narratif consistant à dire que le temps d'enfermement commence à s'amenuiser et qu'il n'a pas le temps de s'appesantir. A travers ses lectures multiples, il évoque une poursuite de son voyage utopique où tout semble aller pour le mieux. Cette découverte introspective de l'espace et de la lecture semble représenter pour lui un dépassement bénéfique et heureux du réel qu'il associe certainement à sa punition initiale. Dans la découverte et la rédaction de ce voyage imaginaire, il retourne sa situation d'enfermement pour transformer son séjour punitif en une ouverture supérieure à ce qu'aurait pu lui offrir un voyage concret et réel. Dans sa rupture et son isolement, de Maistre découvre une manière inédite et utopique d'affronter l'altérité dans une absence qui implique alors l'imagination qui, comme le

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, p. 112-113.

présente Bachelard, « dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité¹⁰¹⁰ ». Un nouveau monde est ouvert à l'écrivain dont le livre demeure la trace palpable et transmissible. Avec ce geste de penser et d'écrire, il réalise un dépassement du réel qui vient derrière le questionner, le remettre en cause mais aussi le critiquer. A travers cet isolement et la rédaction de son ouvrage, il retourne complètement - parfois avec beaucoup de dérision, la situation initiale qui devient alors une bénédiction. Dans ce revirement de situation, comme s'il retournait un gant, il transforme utopiquement le mal en bien, l'enfermement par l'ouverture et l'intériorité par l'extériorité. C'est ce qu'il concède à la fin de son récit où apparaît finalement la nostalgie du voyage bientôt terminé :

C'est aujourd'hui que certaines personnes, dont je dépends, prétendent me rendre ma liberté, comme s'ils me l'avaient enlevée ! comme s'il était en leur pouvoir de me la ravir un seul instant, et de m'empêcher de parcourir à mon gré le vaste espace toujours ouvert devant moi ! – Ils m'ont défendu de parcourir une ville, un point ; mais ils m'ont laissé l'univers entier : l'immensité et l'éternité sont à mes ordres. [...]

Eh ! que ne me laissait-on achever mon voyage ! Etait-ce donc pour me punir qu'on m'avait relégué dans ma chambre ? – dans cette contrée délicieuse, qui renferme tous les biens et toutes les richesses du monde ? Autant vaudrait exiler une souris dans un grenier¹⁰¹¹

Remettant utopiquement en question le temps et l'espace du réel, de Maistre offre un récit totalement inédit qui intègre en son sein une expérience utopique où la chambre, à l'instar de la maison, devient le lieu de prédilection d'un départ créatif et poétique. L'utopie écrite par de Maistre nous apprend à voir au-delà des attentes et des a priori du réel pour en inquiéter les enjeux. L'architecture devient le décor omniprésent et nécessaire d'une création improbable et inattendue. Et cette création apparaît alors comme l'accomplissement d'un voyage utopique qui évolue au fil de la rédaction et demeure une œuvre ouverte. La maison et la chambre doivent alors être perçus et compris comme espace créateur à saisir et à investir pleinement : « La maison, la chambre, le grenier où l'on a été seul, donnent les cadres d'une rêverie interminable, d'une rêverie que la poésie pourrait seule, par une œuvre, achever, accomplir¹⁰¹² ». Réalisation et accomplissement du voyage, le récit utopique, tout autant que l'œuvre

¹⁰¹⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 16.

¹⁰¹¹ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, op. cit., p. 132-133.

¹⁰¹² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 33.

d'art, deviennent des significations utopiques de l'architecture qui se donne et accueille. Cette vision utopique et créative de l'habitation est parfaitement résumée par Perrot qui regroupe dans la chambre un ensemble de possibilités qui articulent dedans et dehors : « La chambre est une boîte, réelle et imaginaire. Quatre murs, plafond, plancher, porte, fenêtre structurent sa matérialité. [...] La chambre protège : soi, ses pensées, ses lettres, ses meubles, ses objets. Rempart, elle repousse l'intrus. Refuge, elle accueille. Resserre, elle accumule. Toute chambre est peu ou prou une "chambre des merveilles" ¹⁰¹³ ». Nous rapprochons le terme de « chambre des merveilles » à celui d'espace utopique car ils déploient tous deux un ensemble incommensurable de possibilités et de variétés. Ainsi, la chambre est un lieu entre privé et commun qu'il faut investir poétiquement et utopique pour en saisir les enjeux et les propositions. Dès lors, comme le propose Jean d'Ormesson, « il faut rester dans sa chambre et cultiver son jardin. C'est là que poussent les fleurs de l'imagination¹⁰¹⁴ ». Mêlant la chambre et l'aspect utopique présenté par Voltaire, l'écrivain revendique une culture en profondeur de la chambre en tant qu'espace intérieur qui s'articule avec le jardin en tant qu'espace extérieur. C'est entre ces deux entités qui se questionnent mutuellement que se place la maison construite par Thoreau qui représente notre dernière étude de la maison comme possibilité d'habiter utopiquement l'espace.

2-1-4 La maison de Thoreau, éthique à la nature : habiter humblement le monde

Une autre expérience de l'habitat utopique est en effet celle présentée par Thoreau dans *Walden ou la vie dans les bois* qui apparaît comme une sorte de journal de bord présentant le reflet de son expérimentation tout autant qu'une idéologie personnelle empreinte d'une éthique où la nature se mêle au politique. Thoreau se place dans une position utopique car il alterne dans ces propos critiques acerbes et justifiées du monde qui lui est contemporain et ouvertures inédites de possibilités nouvelles et responsables d'habiter le monde. Avant-gardiste de ce que nous

¹⁰¹³ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, op. cit., p. 9.

¹⁰¹⁴ Jean d'Ormesson, *Qu'ai-je donc fait*, Paris, Pocket, 2009, p. 156.

nommons aujourd'hui l'écologie, son processus architectural et existentiel se place sous le joug d'un respect de la nature en tant que force supérieure et créatrice. Il prône ainsi une manière simple et humble d'habiter le monde et l'espace, sans rentrer en conflit avec ce dernier :

J'aimerais mieux m'asseoir sur une citrouille et l'avoir à moi seul, qu'être pressé par la foule sur un coussin de velours. J'aimerais mieux parcourir la terre dans un char à bœufs, avec une libre circulation d'air, qu'aller au ciel dans la voiture de la fantaisie d'un train d'excursion en respirant la *malaria* tout le long de la route¹⁰¹⁵

Il s'agit pour lui d'accepter la beauté de la nature pour en saisir la simplicité des formes et des évolutions. Sans cesse pris dans la découverte surprenante d'une nature omniprésente et mobile, Thoreau installe sa maison qu'il construit seul de ses mains, au cœur de cet écrin naturel qui l'accueille et l'abrite. Loin d'être architecte de formation, il se place pour autant dans une réflexion intime et réfléchie de l'habiter et du construire. Une réflexion qui tente de déjouer les pièges et les écueils de son époque pour renouer, pour se connecter, avec la nature déjà et toujours là. Dans cette expérience qui n'est pas concrètement un isolement pur, mais un isolement partiel, il s'affirme dans un refus des excès sociétaux de son époque qui tend à la surconsommation et à la démesure. Il critique ainsi un mode de vie sociétal où, pour lui, règnent l'envie de posséder et la jalousie de l'autre : « on dirait qu'en général les hommes n'ont jamais réfléchi à ce que c'est qu'une maison, et sont réellement quoique inutilement pauvres toute leur vie parce qu'ils croient devoir mener la même que leurs voisins¹⁰¹⁶ ». Ce qu'il remet ainsi en question est une perte d'individualité qui engendre des habitats en concurrence et au final tous érigés sur un modèle unique et accepté. Sa vision utopique est dans un premier temps celle du refus, refus de l'uniformité au profit d'une véritable expérience personnelle et intime de l'habiter. Il vilipende ainsi la mécanisation abusive et la mise en place de systèmes codifiés et figés qui transforment peu à peu l'homme en esclave servile de la machine, dont le corps n'est

¹⁰¹⁵ Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 47.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 45-46.

plus une puissance créative mais un biais mécanique et emprisonné. Ainsi, il déplore le fait que les hommes sont « devenus les outils de leurs outils !¹⁰¹⁷ ».

Utilisant la forme bipartite du récit de More, son propos décline dans un premier temps un constat acerbe et acide de la société qui lui est contemporaine et donne dans un second temps l'émergence d'une expérience où règnent le respect de soi conjugué au respect de la nature dans une forme essentielle de l'habiter. Il ne s'agit pas pour lui d'un retour en arrière mais bien d'une préoccupation contemporaine à saisir dans le monde son habitabilité naturelle, loin des dérives et des écueils liés à son temps. Dans la description de son aventure, Thoreau est ainsi particulièrement attaché à présenter la nature qui l'entoure et l'accueille en déclinant son caractère changeant, variable et souvent inattendu. Il se donne alors non pas dans la figure d'un habitant fixe et immobile mais comme un marcheur, arpenteur et découvreur de la beauté qui l'entoure. Sa maison est certes le centre névralgique de son habitat mais ce dernier se déploie dans l'infini de l'environnement qui l'entoure et dont il n'est qu'une partie infime, qui se tient à travers. Il présente longuement ses alentours naturels qui deviennent peu à peu, comme Robinson sur son île, un univers familier où le lointain se fait proche, où l'inconnu s'apprivoise. Ainsi écrit-il, « c'était un aimable versant de colline que celui où je travaillais, couvert de bois de pins, à travers lesquels je promenais mes regards sur l'étang, et d'un libre petit champ au milieu d'eux, d'où s'élançaient des pins et des hickorys¹⁰¹⁸ ». Il fait la rencontre et la découverte d'un paysage bucolique au sein duquel s'harmonisent les tensions et les rythmes entre horizontalités et verticalités. Son affection de l'espace environnant devient une manière utopique d'appréhender l'espace dans une pure ouverture utopique qui est celle de la découverte d'un inconnu qui lui échappe et qui tend devant ses yeux une sorte de spectacle plastique et pictural. Sa position d'écrivain, sa créativité, font qu'il regarde et appréhende peu à peu l'espace avec le regard de l'artiste confronté à la stupeur de la découverte. De surprises en surgissements, dans le temps de la longueur, il s'approprie l'espace qui se dresse devant lui et fonde ainsi sa possibilité à habiter utopiquement le monde. Il revendique alors un habitat qui l'abrite dans la plus grande simplicité, dans un accord harmonieux avec la nature, « les plus intéressantes demeures, en ce pays-ci, le peintre le sait bien, sont les plus dénuées de prétention,

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

les humbles huttes et les cottages de troncs de bois des pauvres en général¹⁰¹⁹ ». Eloigné des attentes et des exigences de la société empressée et uniformisée, il trouve sa propre temporalité accordé à son environnement. Le temps semble à la fois élastique et ralenti marquant ainsi un écart utopique avec le réel dont il s'écarte peu à peu tout en conservant avec ce dernier un lien nécessaire et initial. Loin de la ville est de son encombrement bruyant et accéléré, il trouve une nouvelle temporalité dans le même temps qu'il déplie chaque instant un espace inédit qui échappe au réel. Il habite poétiquement l'espace qui l'accueille en épousant sa propre temporalité qui échappe aux montres et aux horloges. Il s'inscrit dans un temps presque biologique qui intime son propre rythme loin des attentes et des obligations. Il accepte et s'inscrit dans le flux de cette temporalité qui se décline loin des règles et des codifications standardisées et ainsi dit-il, « le temps n'est que le ruisseau dans lequel je vais pêchant¹⁰²⁰ ».

Dans l'acceptation de cette temporalité et de cet espace, Thoreau s'intègre pleinement dans une démarche utopique qui s'inscrit en réaction au réel qui le mécontente et dont le désir d'ailleurs le pousse vers cet inconnu qui est altérité. Peu à peu, au rythme de la nature, cette altérité devient familière et ainsi il s'approprie l'espace au sein duquel il construit sa maison. Entre abri protecteur et articulation de l'espace, son geste architectural épouse l'environnement tout en répétant sa stature, sa position de marcheur, de voyageur à la découverte d'un monde. Sa maison est une station, un passage poreux ouvert vers l'extérieur mais conservant en son sein l'essence de l'accueil, réceptacle du corps et propriété. Elle est la métaphore de son appropriation progressive de l'espace tout autant qu'une partie intrinsèque de cet espace. Elle correspond aussi au geste créateur qu'initie l'utopie qui pousse et incite à la projection et à l'édification. Ouverte sur l'extérieur, sa maison est aussi construite en tant que lieu de retrait, de recul qui permet la réflexion, l'étude, mais aussi l'acte artistique d'écriture qui donne sens à son expérience et traduit en langage son habitat utopique. L'utopie de son habiter se fait à la fois maison et récit, architecture et texte. Tout autant qu'il construit et habite sa maison, il foment le récit pour traduire en langage et en transmission son expérience. Architecte et écrivain, sa maison le place dans l'articulation d'un dedans et d'un dehors qui dialoguent et fondent tout autant son

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰²⁰ *Ibidem*, p. 115.

rapport à l'architecture qu'à l'écriture et l'utopie. Cette position charnière de Thoreau dont la maison ouvre à la diversité de l'environnement le place dans un espace fécond qui initie et favorise la création. La maison de Thoreau est un espace poétique à la fois fermé et ouvert, qui incite à la poïétique :

Ma résidence était plus favorable, non seulement à la pensée, mais à la lecture sérieuse, qu'une université, et quoique le cabinet de lecture fût en dehors de mon rayon ordinaire de circulation, je me trouvais plus que jamais sous l'influence de ces livres qui circulent autour du monde, et dont les phrases écrites sur de l'écorce, se voient aujourd'hui simplement copiées de temps à autre sur du papier de chiffon¹⁰²¹

La nature environnante devient sa science tout autant que la source de son inspiration dans un rapport de réciprocités. A l'écart du monde, il n'est pas pour autant exclu ou rejeté, il conserve ce lien nécessaire au réel dont il s'éloigne pour en réinitialiser le rythme de manière inédite. Expérience apparente de la solitude, il n'est jamais réellement seul dans sa maison qui est ouverture sur l'extérieur qu'il perçoit comme une altérité. S'il vient parfois quelques personnes pour le rencontrer, l'espace extérieur fonde principalement pour lui son rapport interne à l'autre. Thoreau dans sa maison au bord de l'étang est, nous pourrions dire, seul avec les autres. Son architecture spécifique poreuse et perméable fonde son rapport tout autant avec lui-même, avec sa corporéité, qu'avec l'altérité extérieure à laquelle il a sans cesse accès. Ainsi avec humour précise-t-il : « J'ai de la compagnie tant et plus dans ma maison ; surtout le matin, quand il ne vient personne¹⁰²² ». En étant seul dans ce paysage, dans sa maison ouverte, il réalise une nouvelle expérience de l'altérité qui ne réside pas dans la rencontre d'un semblable mais dans la découverte de l'altérité comme ce qui lui est différence et inconnue. Altérité avec laquelle il se familiarise peu à peu et progressivement au gré des changements et des variations. La maison qui fonde son habiter permet ce rapport à l'autre en tant qu'extériorité qu'il accueille et reçoit du lieu même de sa résidence. Dans l'accueil protecteur et chaleureux de sa maison, il habite le monde dans un écart utopique où intériorité et extériorité se répondent et s'inquiètent : « Je peux dire que j'habitai pour la première fois ma maison le jour où

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 117-118.

¹⁰²² *Ibidem*, p. 160.

j'en usai pour y trouver chaleur autant qu'abri¹⁰²³ ». Dans cette description de l'accueil rassurant comme condition de l'habiter vrai, Thoreau réalise le sens de sa démarche, de son projet qui évolue peu à peu dans la rencontre de l'inconnue en tant que différence et nouveauté. Ainsi, l'exemple de Thoreau souligne une possibilité intime et personnelle d'habiter utopiquement le monde dans un rapport à la fois respectueux et créatif dont la maison est à la fois le soutien et l'élan, ce qui abrite et ce qui projette.

La maison de Thoreau révèle à travers son expérience un lien privilégié (et extrêmement recherché de nos jours) avec la nature qui se donne, non point dans un rapport d'affrontement et d'opposition, mais dans une rencontre mutuelle dont les murs de la maison articulent et façonnent les échanges et les inspirations. Cette conception de la maison emplit de porosités et d'ouvertures est le désir que nous rencontrons chez Mies van der Rohe lorsqu'il conçoit et réalise le *Farnsworth House*¹⁰²⁴. Villa rurale portant le nom de sa commanditaire, le docteur Edith Farnsworth, cette maison à la fois particulière et emblématique du mouvement moderne correspond au désir architectural initial d'inscrire un geste architectural dans un rapport privilégié et particulier avec la nature. En 1946, suite à la demande de docteur Farnsworth, spécialiste des reins, Mies van der Rohe est missionné pour imaginer une résidence secondaire consacrée aux weekends et aux vacances dans un cadre verdoyant de quasiment 24 hectares à 65 kilomètres de Chicago, en Illinois. Sur cet immense terrain bordant la rivière Fox, l'architecte conçoit une villa couvrant 135 m² de manière singulière et originale. Cette maison, certes moins humble que celle dessinée par Thoreau, partage avec cette dernière bon nombre de points communs notamment en ce qui concerne sa mise en rapport avec l'extérieur qui devient omniprésent. En effet, la prouesse imaginée par Mies van der Rohe est de réaliser une immense structure dont les parois latérales sont intégralement constituées de verre. Sorte d'immense boîte rectangulaire, la maison est basée en son plancher et coiffée d'un toit qui sont deux plaques, deux dalles de béton qui encadrent de haut en bas la structure latérale en verre articulée par des pilotis en acier. L'ensemble de l'ossature ainsi que les dalles sont peints en blanc et sont surélevés par rapport au sol d'environ un mètre cinquante. La villa est ainsi élevée au-dessus du sol verdoyant qui l'accueille est auquel elle est

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 277.

¹⁰²⁴ Ludwig Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, 1946-1950, Plano, Illinois, Etats-Unis.



Figure 86 - Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, 1946-1950.

relié par un escalier en pente douce qui, en son centre, déploie une immense terrasse extérieure blanche aussi. L'ensemble donne une impression de légèreté, presque aérienne, dont le verre accentue la transparence et l'harmonie avec l'espace environnant. Située en zone inondable, la villa est ainsi soulevée par huit poteaux en forme de « H » qui encerclent les deux dalles opposées par la tranche en formant ainsi des porte-à-faux à chaque extrémité. En décalage par rapport au sol qui la supporte solidement, la villa est ainsi accessible par cet escalier extérieur qui dessert la terrasse intermédiaire qui apparaît comme une sorte de transition entre le dedans et le dehors. En effet, voilà une préoccupation essentielle dans le travail de l'architecte qui tente à travers cette maison, de préciser une réflexion qui se base sur l'articulation du dedans et du dehors. Isolée de la ville de par son emplacement spécifique, cette villa s'inscrit dans un écart esthétique et architectural qui l'isole tout autant qu'il la connecte à l'environnement direct dans un jeu de porosités, de liens et de transparences. Isolé, l'habitant n'est jamais réellement seul car la maison qui l'abrite et l'accueille renvoie dans son habitation à l'extérieur sur lequel elle projette nécessairement. Il s'agit alors d'expérimenter une façon d'habiter où dedans, enfermé, je suis toujours dehors tout en étant protégé et abrité. En simplifiant au maximum le toit et le plancher horizontaux, Mies van der Rohe accentue le lien avec la verticalité des murs qui deviennent des baies et surtout des accès vers un dehors omniprésent. Comme Thoreau accentuant dans sa description l'importance des portes, des seuils et des fenêtres qui fondent son rapport intérieur vers l'extérieur, l'architecte tente à travers cette maison de mettre en exergue le mur, non pas comme une clôture hermétique, mais comme une membrane qui protège et enferme tout autant qu'elle dialogue avec le dehors et l'environnement. Mies van der Rohe conçoit le cloisonnement comme une limite utopique, c'est-à-dire, un espace articulatoire de l'entre-deux qui met en dialogue réciproque et créatif le dedans et le dehors. Parenthèse philosophique et formelle entre terre et ciel, entre deux dalles horizontales qui encadrent sa structure, la *Farnsworth House* se focalise sur les bandeaux latéraux qui apparaissent comme autant de fenêtres ouvertes sur le monde qu'elle questionne et ambitionne en permanence.

En ce sens, la maison comprise en son intérieur est conçue comme une immense pièce unique, un grand espace ouvert organisé autour de deux sortes de boîtes en bois. Ainsi est imaginée une petite boîte en guise de penderie et rangement, et l'autre plus imposante qui accueille en son intérieur deux salles de bain et un local

technique (arrivée d'eau, de chauffage, etc.), et à l'extérieur, le foyer de la cheminée et un coin cuisine. Sorte de boîte intégrée dans la boîte, ces caissons apparaissent dans un jeu intérieur de mise en abyme de l'architecture qui se répète et s'affirme à travers la mise en formes. Ainsi, ce noyau central organise le reste de la circulation de la maison et articule l'espace intérieur et son agencements des espaces qui deviennent des sortes de pièces ouvertes et reliées (salon, cuisine, salle à manger). Si cette maison est conçue principalement dans son ouverture sur l'extérieur, elle est aussi donnée dans une ouverture qui régit l'organisation même de son intérieur. Si pour des raisons pratiques, intimes et esthétiques, des rideaux permettent d'occulter les vitres et des caissons en bois abritent les sanitaires et usages techniques, cette villa demeure régie par une volonté d'ouverture qui fonde sa démarche utopique. Avec cette maison, Rohe affirme son geste contemporain dans l'acceptation d'une société moderne à laquelle il tente de donner un espace simplifié pour vivre individuellement tout en restant connecté à la nature. Surélevée, elle ne perturbe pas la croissance du sol, de l'herbe, et s'affirme dans une harmonie qu'elle incite revendique. A la fois indépendante et reliée à la nature, elle borde un immense terrain et non loin une rivière dont la montée des eaux peut-être menaçante malgré la surélévation de la maison. Comme chez Thoreau à Walden, c'est une habitation protectrice mais vulnérable qui oscille entre solidité et fragilité ce qui marque son caractère exceptionnel et unique. Enfin, dans son acte d'appropriation cette maison échappe peu à peu à l'architecte et évolue au fil des années en fonction des propriétaires¹⁰²⁵. Il s'agit alors d'une habitation tendue comme une parenthèse au réel duquel elle s'élance en dialoguant sans cesse avec la nature et les environs. Dans un respect mutuel des formes et des agencements, elle constitue une expérience moderne de l'utopie dans son acte d'habiter poétiquement le monde et tout particulièrement la nature qui se donne et accueille. Si elle est de nos jours devenue le symbole artistique d'une époque prolifique sur le plan architectural, elle demeure surtout un exemple riche et inspirant d'une manière inédite et altière d'habiter poétiquement et éthiquement l'espace. Elle se

¹⁰²⁵ Suite à de grosses disputes liées à la construction initiale de la maison, Edith Farnsworth et Mies van der Rohe resteront en très mauvais termes pendant des années. En 1972, elle quitte et vend la maison pour se retirer définitivement dans sa villa en Italie. La maison est alors rachetée par Peter Palumbo, riche patron de presse, qui retire notamment le châssis en bronze du porche, installe l'air conditionné, réaménage en profondeur le terrain puis installe au sol sa collection personnelle d'art dont quelques sculptures d'Anthony Caro, d'Andy Goldworthy et de Richard Serra. La maison, évolue alors avec une temporalité nouvelle mais aussi une personnalité différente. Elle est aujourd'hui domaine de l'Etat américain et se visite selon un circuit touristique et architectural.

donne comme une métaphore spécifique et précise de l'architecture dans une approche centralisée qui condense l'espace dans un dialogue entre le dedans et le dehors. Elle joue avec la limite en tant que seuil qu'elle multiplie et répète dans un espacement de l'espace. Elle est représentative de la maison universelle en tant qu'espace d'appropriation intime et concentre en son sein l'essence de l'habitation au quotidien. A l'intérieur de ses murs de verre, au centre ouvert de l'espace libéré, elle place un bloc massif et protecteur qui marque symboliquement le cœur de la maison. En ce cœur, l'architecte articule l'espace et place comme un emblème signifiant l'âtre de la cheminée comme un clin d'œil anachronique à l'aspect primaire et originel de l'architecture. En ce « foyer » central, Mies van der Rohe souligne la quintessence de la maison qui protège, réchauffe et se déploie entre dehors et dedans. Il propose ainsi un abri rassurant à travers la nature dont la cheminée marque le symbole de l'élévation en tant que geste premier de l'architecture. Dans l'accueil du foyer, il précise l'aspect multiple de la maison qui est à la fois refuge protecteur et lien ouvert vers l'ailleurs. Entre individualité et altérité, le centre de la maison met en place un lien tendu ou distendu du corps avec le monde extérieur.

A travers ces quelques exemples de maison, construites ou imaginées, architectures et œuvres d'arts, nous voulions questionner différentes sortes d'habiter utopiquement l'espace. Différentes manières plus ou moins utopique d'appréhender l'espace par le biais de la maison en tant que lieu symbolique, référentiel et universel. Si ces exemples de maisons sont bien plus nombreux que ceux ici étudiés, nous précisons que la démarche était de saisir certains éléments qui semblent incontournables dans une approche utopique. Ainsi, il est primordial de préciser que la maison possède un lien avec l'enfance en tant que période de la vie mais aussi en tant que moment constitutif et constructif de l'adulte en devenir. Elle apparaît comme un espace et une temporalité initiatiques qui conditionnent notre manière d'appréhender ensuite le monde en y adjoignant une réflexion artistique ou poétique. En ce sens, comme le rappelle Levinas, « le rôle privilégié de la maison ne consiste pas à être la fin de l'activité humaine, mais à en être la condition et, dans ce sens, le

commencement¹⁰²⁶ ». Ainsi perçue, nous comprenons mieux son aspect initial et poïétique, qui réside aussi en partie dans le fait qu'elle s'élève entre terre et ciel et ainsi s'affirme et affirme la possibilité même d'habiter. Dans cet acte qui est à la fois monstration et diction, la maison se donne et acte ainsi une puissance qui traverse le temps et l'espace du réel. Ainsi, l'acte d'habitation fonde une sorte de résistance qui marque l'habitabilité qui se trame dans une harmonisation des tensions ; et comme le souligne Bachelard, « envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde¹⁰²⁷ ». Enfin, riche de cette expérience de l'habiter, la maison développe un monde où chaque pièce et chaque meuble prennent un sens précis et imaginatif pour celui qui habite. La maison protège, abrite, réchauffe, accueille, regroupe la famille, isole dans une chambre, emprisonne dans une cellule et parfois enferme en son giron ; pour autant, elle offre dans ces expériences multiple un lien permanent plus ou moins tendu avec l'extérieur qui lui répond dans un jeu de réciprocités. La maison intérieure dit ainsi toujours un rapport particulier avec l'extérieur qui la côtoie. Le seuil qui en fonde l'entrée et les murs qui la cernent marquent un ensemble plus ou moins perméable de porosités qui articulent dedans et dehors. La maison est ainsi à percevoir dans un caractère poïétique, c'est-à-dire dans une capacité à imaginer et modeler sans cesse un monde nouveau, un projet inédit et différent : « Nos rêves de maisons portent l'affirmation, envers et contre tout, d'une confiance en l'avenir ; ils affirment toujours la possibilité d'une refondation du monde¹⁰²⁸ ». Dans cette dynamique créative, la maison devient aussi le refuge d'apparence précaire qui, à lui seul, suffit pour mettre en place une chambre à soi, un espace d'abris et de recueillement.

¹⁰²⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 162.

¹⁰²⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 58.

¹⁰²⁸ Mona Chollet, *Chez soi*, op. cit., p. 13.

2-2 La cabane et le refuge

*« Mais Robinson ne devait recouvrer pleinement son humanité
qu'en se donnant un abri qui soit autre chose que
le fond d'une grotte ou un auvent de feuilles »
Michel Tournier¹⁰²⁹*

La cabane participe de la maison mais entretient avec cette dernière certaines différences sur lesquelles l'utopie pose un regard nécessaire tout autant qu'il en questionne l'aspect architectural. En effet, si nous parlons fréquemment de la notion de limite en tant qu'espace interstitiel et multiple dans cette recherche, il faut avancer la qualité de la cabane à entretenir avec la limite un lien très particulier. Là où la maison érige solidement et massivement des murs comme clôture protectrice, la cabane, quant à elle, réalise cela avec beaucoup de légèreté voire de précarité. Si l'architecture de la maison se donne pour ambition une durée pérenne rassurante, la cabane en appelle davantage à la brièveté, à la fragilité. Gilles Tiberghien, maître de conférences en esthétique, spécialisé dans les thématiques de la nature, de l'art et des cabanes, affirme : « Entre le clos et l'ouvert, le dedans et le dehors se tient l'espace de la cabane¹⁰³⁰ ». La cabane intervient justement dans cet entre-deux spécifique qui fonde son espace et son apparition. Si cela est vrai aussi au sujet de la maison, c'est plus particulièrement palpable et prégnant dans l'architecture de la cabane. Son architecture à la fois plus simple, plus primitive et plus fragile lui accorde un statut spécifique qui fait d'elle une habitation d'apparence plus provisoire, plus exceptionnelle. La cabane effectue une sorte de retournement de l'espace en floutant encore davantage la frontière entre le dedans et le dehors. Là où souvent le réel impose des cloisons strictes et franches, l'utopie de la cabane réside dans son aspect ambigu et protéiforme. Ainsi, ce qu'il y a d'essentiel aux cabanes est « leur caractère à la fois ouvert et fermé, d'ici et de nulle part, comme si le monde se recomposait à l'intérieur d'elles, à la manière d'une monade qui inscrit le tout dans la plus parfaite singularité. La cabane est en même temps une frontière et un passage, un espace que l'on pourrait dire de conversion¹⁰³¹ ». En étant en effet partout et nulle part à la fois, la

¹⁰²⁹ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 65.

¹⁰³⁰ Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, éditions Le Félin, 2014, p. 123.

¹⁰³¹ *Ibidem*.

cabane agit dans la forme d'un rassemblement et d'un assemblage unifiant qui lui confère un espace spécifique par rapport à l'environnement qui l'entoure et l'accueille. Il s'agit d'un rapport duel d'interpénétrations mutuelles qui se donnent et s'échangent en réciprocités. La cabane participe d'un rythme qui est à la fois celui de l'espace qui l'entoure et celui qu'elle fonde elle-même en tant qu'architecture édifiée et affirmée. Disons que l'intérieur de la cabane se définit selon son rapport à l'extérieur qu'elle pénètre tout autant qu'elle l'accueille et l'accepte, « la cabane est toute en extériorité : elle se prolonge dans la nature tout comme celle-ci la pénètre de part en part¹⁰³² ». Dans ce jeu de rapports duels, la cabane instaure aussi une possibilité d'habiter qui articule en parallèle communauté et individualité. La cabane est marquée de l'empreinte indélébile d'un archaïsme originel et primitif. La cabane primitive apparaît ainsi comme la première instance de vie communautaire qui regroupe les peuples qui avancent et évoluent ensemble. Ancêtre de la ville qui rassemble et assemble, la cabane est un catalyseur originel du vivre ensemble. C'est cette origine profonde et lointaine que nous rappelle Tiberghien en démontrant son aspect sociétal :

Une communauté, avant tout contrat éventuel, se fonde sur un récit d'origine, un mythe qui la légitime comme tel. Le récit de la construction des premières cabanes de l'humanité est l'un de ces mythes, raconté par Vitruve et repensé par Rousseau. Les premiers hommes rassemblés autour des feux parlent ensemble – si rudimentaire que soit leur langage – et s'établissent en construisant des abris qu'ils perfectionnent au fur et à mesure qu'ils échangent des conseils et se communiquent de résultat de leurs expériences¹⁰³³

La cabane fait appel dans son édification et dans sa mise en place qui évolue à la mise en commun des biens et des savoirs qui permet de fonder la cité faite d'individualités qui s'accordent et échangent. Universellement, elle est cette première construction manuelle où le geste de la main est celui du groupement et donc de l'accueil. Ce geste initial, inaugural, est celui de l'architecte, transmis et modelé depuis des siècles. Ce geste qui fait que, « les cabanes incarnent cette expérience culturelle, à la fois archaïque et très proche de chacun de nous, capable de dessiner une zone commune où nous pouvons vivre une expérience solitaire et pourtant partagée¹⁰³⁴ ». Entre solitudes et communauté, la cabane articule les modes et les moments d'habitation

¹⁰³² *Ibidem*, p. 38.

¹⁰³³ *Ibidem*, p. 138.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 125.

qui varie mais conserve systématiquement une essence unique et partagée. C'est cet ensemble de caractéristiques liées à la cabane que nous observerons dans quelques cas spécifiques où habiter la cabane rencontre la poésie de l'espace tout autant qu'un désir utopique de vivre autrement, différemment.

2-2-1 Construire une cabane : un jeu d'enfant ?

A l'instar de ce que nous avons déjà pu avancer au sujet de la maison en tant qu'espace de découverte et d'expérimentation initiale de l'habiter, la cabane prolonge notre raisonnement utopique sur un lien entre architecture et enfance. Un peu plus éloigné de ce que nous disions au sujet de la cabane primitive, la cabane est aussi l'effectuation d'un jeu d'enfants universel et très ancien. Les enfants construisent des cabanes, rejouent ce geste primitif des peuples anciens, mais aussi et surtout se construisent, seul ou ensemble, un monde à eux. Eloigné des adultes dont ils se tiennent en secret, les enfants érigent avec la cabane un espace individuel et privé qui rejoue, d'une certaine manière, le foyer familial. Ce dernier devient alors le foyer de l'enfance, des jeux et de la création. Entre lien et séparation, la cabane reprend dans son jeu de construction, entre dedans et dehors, entre adultes et enfants, la vision transitionnelle du jeu exploitée par Winnicott. Entre continuité et rupture, le jeu qui consiste à construire et à s'approprier une cabane s'inscrit au sein d'une articulation qui conjugue le proche et le lointain. Dans l'espace et le temps déployés par la cabane se met en place un mode de communication où l'enfant découvre et expérimente un monde qu'il se construit lui-même. S'inspirant des modèles existants et réels, la cabane devient utopiquement une architecture originale, inédite et extraordinaire dans le sens où elle se situe dans un écart que fonde et permet le jeu. Si elle apparaît souvent comme une construction sérieuse et savamment étudiée, la cabane relève nécessairement du jeu, « au sens où l'entend Winnicott, c'est-à-dire une façon de communiquer avec un autre – quel qu'il soit – tout en nous en préservant. Historiquement fondatrice, elle renoue avec un récit des origines, commun à tous mais aussi propre à chaque enfant ou à chaque adulte qui construit sa cabane. Car aucune

n'est identique même si beaucoup se ressemblent¹⁰³⁵ ». D'une structure commune qui relève de l'édification verticale, souvent d'ailleurs juchée dans un arbre qui accentue cela, la cabane dresse un espace utopique universel qui traverse le temps et les lieux. A la fois partout et nulle part, entre terre et ciel, elle impose un geste architectural qui inaugure la création mais aussi l'imagination. La construction d'une cabane est la recherche d'un ailleurs inconnu dont la tentation est immense et attrayante. C'est notamment pour cela que les jeux de construction rencontrent un énorme succès chez les enfants mais aussi souvent encore à l'âge adulte. Dans la facilité plus ou moins prononcée de son édification, la cabane est caractérisée par une certaine simplicité qui fonde son modèle unique, spécifique et singulier. Toujours identique mais jamais réellement pareille, elle inquiète l'architecture dans un geste où enfance et jeux se répète dans un geste nécessairement créateur et créatif. Elle est ainsi une expérimentation de ce qu'est foncièrement l'architecture, elle découvre et avance à tâtons, loin des prérequis, des planifications et des systèmes. Ainsi, « ce qui caractérise matériellement la cabane est, bien sûr, son mode de construction, le fait qu'elle soit souvent de bric et de broc, sans plan préalable et empiriquement montée. Qu'elle n'ait ni cave ni grenier et qu'elle soit elle-même une cave et un grenier, une tanière¹⁰³⁶ ». En s'éloignant des standards associés classiquement aux maisons solides, elle marque un écart du réel duquel elle s'inspire tout autant qu'elle s'en extirpe utopiquement et créativement. La cabane, paradoxalement à sa pauvreté apparente, consiste en une démarche fortement créative qui engage tout autant le corps que la réflexion, la pensée et la remise perpétuelle en question. En construisant progressivement chaque cabane, l'enfant ou bien l'adulte qui joue, avance pas à pas dans une découverte permanente et changeante de l'espace qu'il met en scène et pour lequel il s'investit pleinement. C'est cette démarche extrêmement personnelle et créative qu'il faut préciser, car si elle découle de jeux en apparences enfantins et anodins, l'utopie de son édification implique un sérieux ambitieux où récréation se mêle à la création. Dans ce dialogue des formes et des enjeux, la cabane traduit un geste et une pensée en espaces : « On construit des cabanes en se servant de matériaux pauvres – ou appauvris -, des éléments de récupération. Pourtant la cabane n'est pas dans une logique de l'économie mais de la dépense, au sens où chaque geste pour la construire semble nouveau, chaque forme inédite, chaque assemblage

¹⁰³⁵ *Ibidem.*

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 47.

surprenant¹⁰³⁷ ». La cabane implique à chaque pas de sa construction la surprise du construire, c'est-à-dire l'avènement d'un « il y a » là où il n'y avait encore rien, un nulle part inconnu et utopique.

Dans une démarche visant à construire des cabanes dont la destination principale n'est pas vraiment et intentionnellement l'habitation, Tadashi Kawamata poursuit et accentue artistiquement cette réflexion sur la construction. Depuis plusieurs années, l'artiste japonais réalise ainsi ce qu'il nomme des « *Huts* » afin d'investir l'espace de la construction en en questionnant la fragilité tout autant que la durabilité. Ces « *Huts*¹⁰³⁸ » sorte de huttes, cabanes ou nids perchés apparaissent au cœur de la ville via un contraste surprenant qui inquiète l'architecture dans une pratique contemporaine de l'art. Si ses cabanes sont nombreuses et installés dans les plus grands ville du monde, nous prendrons à titre d'exemple révélateur les trois versions réalisées pour la façade du Centre Pompidou en 2010. Jusqu'alors intouchée, la façade du musée reçoit alors en son extérieur, à trois endroits différents et perchés, trois cabanes différentes qui intriguent et interpellent le regard. Principalement s'il s'agit d'un regard accoutumé à la façade caractéristique du musée, ces petits refuges de fortune installés en catimini surprennent le visiteur à travers une défamiliarisation de l'architecture. Chacun de ces nids, différent de son voisin est réalisé au moyen de bois de charpente assemblés de manière imprécise, presque maladroite, ce qui leur confère un aspect précaire et éphémère. Ces cabanes de fortune imposées sur l'imposante et froide façade du Centre Pompidou présente trois versions d'une cabane primitive, faites de bric et de broc qui détonnent dans cet environnement urbain. Questionnant tout autant l'architecture moderne du bâtiment que l'architecture primitive qui est celle de la cabane, Kawamata impose son style et son geste dans une surprise de l'édification entre immensité et confidentialité. En effet, ces cabanes de petite dimension ne sont pas installées en guise d'habitation mais comme une œuvre symbolique qui en interroge justement le sens et les enjeux. Entre jeux d'espaces, jeux d'enfants et jeux d'architectures, ces nids interpellent le geste de la construction qu'il place tout autant dans la main de l'homme que dans une pratique animale. Kawamata ne cherche pas à réaliser une habitation mais à montrer un démarche constructive et

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰³⁸ Tadashi Kawamata, *Tree Huts*, 2010, installation *in situ*, bois, Centre Pompidou, Paris, 2010.

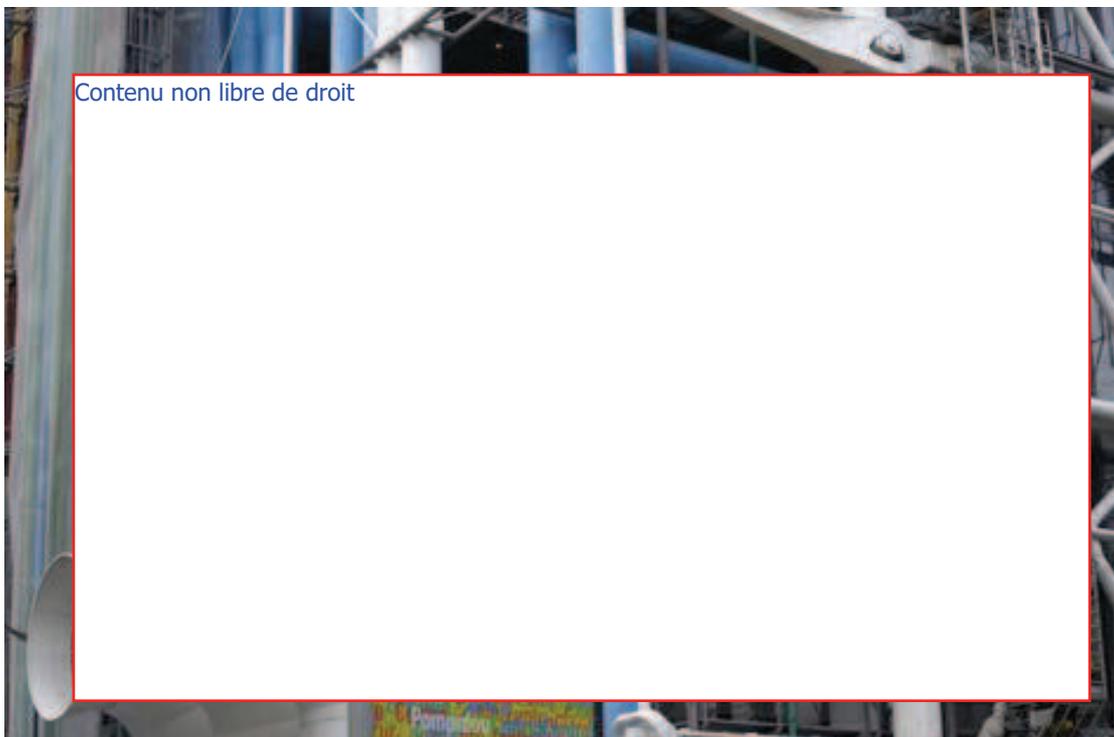


Figure 87 - Tadashi Kawamata, Tree Huts, 2010.

architecturale vers cet acte d'habiter l'espace. Sa posture est à la fois symbolique, archaïque, poétique et critique :

C'est comme un habitat naturel, comme un nid en construction ... comme si un animal pouvait fabriquer ses propres volets. Pour moi ces cabanes ne sont pas destinées à être habitées. Elles sont plutôt comme ces vieux chewing-gums dont les gens se débarrassent en les collant dans un coin ... Il y a un peu de ça. Je pense qu'il s'agit d'une œuvre d'art minimal [...]. C'est comme si quelque chose était arrivé au bâtiment, comme si quelqu'un avait construit son nid là-haut. Pour moi ça n'a rien de fonctionnel, c'est métaphorique. C'est un autre regard sur le bâtiment et ce qui l'entoure. On m'a dit que les gens avaient envie d'y pénétrer. Monter dans les cabanes ? Non, ce n'est pas une nécessité physique, mais c'est ce que j'invite les gens à penser. Imaginer que ces cabanes sont des petits refuges¹⁰³⁹

Pour l'artiste, il n'est pas besoin de grimper dans ses cabanes pour en saisir l'essence et la dynamique. Il s'agit pour lui de placer son geste dans une répétition qui marque à chaque fois un nouveau décalage, un glissement utopique qui s'éloigne du modèle initial pour lui conférer une valeur artistique et inquiétante. Dans ce sens l'artiste affirme, « rien n'est jamais vraiment neuf. Il y a eu un déplacement, c'est tout¹⁰⁴⁰ ». Dans cette proposition, l'artiste précise combien il se place en réalisant ces cabanes dans un déplacement que nous traduisons comme un glissement utopique. Un glissement qui fait que ces cabanes sont des œuvres sans cesse inédites mais relèvent toujours d'un même fond commun. Il se tient dans un écart qu'il donne à voir dans le contraste des matériaux et des formes. Inquiétant la façade du musée et son imposante architecture, ses nids perchés incitent aussi à un questionnement sur les habitats précaires subis. La construction contemporaine de la cabane est aussi ce doublon entre jeu créatif d'enfants et nécessité de se loger et de s'abriter dans l'urgence et la pauvreté. Kawamata se place ainsi dans une critique poétique de ce que sont aujourd'hui les cabanes, les abris de fortune mais aussi des quartiers entiers de *favelas* dont il connaît la situation. La cabane chez Kawamata se lie ainsi avec la définition qu'en donne Tiberghien qui nous dit que : « Celui qui construit une cabane est toujours "hors normes", toujours inscrit dans une différence qui l'oblige à se singulariser. C'est ce que font les enfants quand ils ne désirent pas encore s'identifier aux modèles collectifs dominants, ou les adultes qui ont besoin de "se retrouver",

¹⁰³⁹ Tadashi Kawamata [et al.], *Tree Huts*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

comme on retrouverait les racines enfouies de ses pensées. C'est aussi ce que les "exclus" de la communauté – volontaires ou non – désirent finalement¹⁰⁴¹ ». La cabane s'articule ainsi selon divers schémas qui sont caractérisés par leur aspect d'habitat volontaire, ludique, poétique ou subi.

2-2-2 La cabane de Robinson, créer pour survivre

C'est dans cette diversité des habitabilités des cabanes que nous poursuivons notre approche vers un exemple riche et prolifique, celui de la cabane qu'élabore Robinson Crusoé, encore seul sur son île déserte. Avant qu'il fasse la découverte de Vendredi qui marquera un tournant capital dans son récit, Robinson est seul et rencontre la nécessité de se loger à l'abri de l'île. En effet, l'île dans un premier temps est un espace en rupture, qui le défamiliarise, et donc l'inquiète. S'il va dans les premiers temps se protéger comme il le peut dans quelques abris de fortune, il va peu à peu prendre conscience que son séjour se prolonge sur l'île et qu'il va obligatoirement falloir se loger de manière plus solide et plus confortable. Ainsi, il planifie progressivement et empiriquement un refuge en utilisant les quelques matériaux et rares outils dont il dispose. Si la tâche est premièrement une gageure, elle devient peu à peu une occupation fondatrice et créatrice qui s'épanouit dans l'acte d'appropriation de l'espace. C'est dans cette figure active de l'organisation et de l'appropriation de l'espace que Robinson s'éloigne du caractère bestial des premiers jours : « Robinson ne devait recouvrer pleinement son humanité qu'en se donnant un abri qui soit autre chose que le fond d'une grotte ou un auvent de feuilles¹⁰⁴² ». En se lançant dans l'entreprise architecturale, le personnage semble passer d'un survivre à un vivre, et c'est sa manière architecturale d'habiter l'île qui réalise la transition entre ces deux moments du récit. La construction concrète et consciente la cabane fait passer le récit d'une situation subi à celle d'une utopie nouvelle et projetée vers l'avenir. Avec poésie, Robinson espace l'espace et décrit alors le paysage qui devient

¹⁰⁴¹ Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁴² Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 65.

progressivement celui de son habiter, dès l'origine de son chantier qui se met en place :

Au nord-ouest de l'île, les falaises s'effondraient sur une crique de sable fin, aisément accessible par une coulée d'éboulis rocheux clairsemés de maigres bruyères. Cette échancrure de la côte était dominée par une clairière d'un acre et demi environ, parfaitement plane, où Robinson mit au jour sous les herbes un tronc de myrte de plus de cent quarante pieds de long, sec, sain et de belle venue dont il pensa faire la pièce maîtresse de l'*Evasion*. Il y transporta les matériaux qu'il avait arrachés à la *Virginie* et décida d'établir son chantier sur ce petit plateau qui présentait l'avantage majeur de dominer l'horizon marin d'où pouvait venir le salut¹⁰⁴³

A travers le choix et la préparation des matériaux, il initie le geste de construire qu'il trouve dans le bois comme matière première. Il installe son refuge selon un plan qui lui donne vue sur l'horizon de la mer qui est à la fois le lieu de son arrivée mais aussi la seule possibilité de son potentiel départ de l'île. Entre terre et mer, sous un ciel qui l'accueille, il fonde son habitat qui est la marque de sa créativité nécessaire et naissante. Il s'installe alors dans un système artistique de création où l'habitat devient à la fois son œuvre et son mode de vie au quotidien. Ainsi dit-il en guise de règlement : « J'obéirai désormais à la règle suivante : toute production est création, et donc bonne. Toute consommation est destruction, et donc mauvaise¹⁰⁴⁴ ». Dans l'économie de moyen qu'il subit de prime abord, il trouve ensuite son fonctionnement poétique, éthique et poïétique.

Si les cabanes dont nous avons déjà parlés apparaissaient comme des espaces transitionnels aux limites poreuses et perméables, Robinson, dans la nécessité de se protéger d'un extérieur souvent hostile, encadre son logis d'une enceinte rassurante et solide. La frontière de son habitat n'est pas directement en reliée avec le monde extérieur mais fonde une barrière protectrice qui l'écarte du monde qui représente un danger plus ou moins permanent. Robinson décrit alors cette enceinte afin de mieux donner au lecteur l'impression d'une forteresse qui transforme sa cabane en place forte. Son habitation représente symboliquement et intimement son besoin tant de créer que de se protéger d'un monde encore inconnu, étranger et donc hostile :

¹⁰⁴³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, p. 61.

J'ai déjà décrit mon habitation ou ma tente, placée au pied d'une roche, et environnée d'une forte palissade de pieux et de câbles, que, maintenant, je devrais plutôt appeler une muraille, car je l'avais renformée, à l'extérieur, d'une sorte de contre-mur de gazon d'à peu près deux pieds d'épaisseur. Au bout d'un an et demi environ, je posai sur ce contre-mur des chevrons s'appuyant contre le roc, et je couvris de branches d'arbres et de tout ce qui pouvait garantir de la pluie, que j'avais reconnue excessive en certains temps de l'année¹⁰⁴⁵

En intégrant une partie de son habitation au creux d'une grotte, il s'assure d'une solidité et d'une protection sans faille sur laquelle sa barrière vient s'ancrer afin d'en prolonger la sûreté. Dans son acte de retranchement, il ne s'agit pas d'une rupture d'avec le monde mais d'une protection qui justement lui permet de conserver un lien rassurant avec le dehors. Il fonde donc ce qu'il qualifie de muraille pour mettre en sécurité son habitat tout autant que son corps :

Je commençai mon retranchement ou ma muraille ; et, comme j'avais toujours quelque crainte d'être attaqué, je résolus de le faire très épais et très solide. [...] elle [la muraille] décrivait un demi-cercle à partir d'un point du rocher jusqu'à un second point éloigné du premier d'environ huit verges et, dans le fond, juste au centre, se trouvait la porte de ma grotte¹⁰⁴⁶

Reproduisant inconsciemment la forme arrondie de l'île, face à la plage, il réitère le geste transitionnel qui sépare la mer de la terre. A l'intérieur de cet arc de cercle qui clôture son espace intérieur est placée l'entrée centrale de son refuge qui apparaît comme protégé par une armature qui emprunte son langage au champ lexical militaire. En guise de pont levis, d'accès possible, il installe un système unilatéral interchangeable qui lui permet, à lui seul, de sortir ou rentrer de son enceinte. Ainsi précise-t-il dans son journal : « Je terminai mon échelle, dont je me servais ainsi : d'abord je montais sur le haut de la palissade, puis je l'amenais à moi et la replaçais en dedans. Ma demeure me parut alors complète ; car j'y avais assez de place dans l'intérieur, et rien ne pouvait venir à moi du dehors, à moins de d'abord passer par-dessus ma muraille¹⁰⁴⁷ ». En réalisant ce système de traversée, il met en place un lien avec l'extérieur mais un lien contrôlé et protecteur. Connecté avec le dehors avec

¹⁰⁴⁵ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 143.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 156-157.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, p. 162.

lequel il conserve un rapport maîtrisé, il demeure chez lui, à l'abri des attaques et des intrusions indésirables. Enclavant ainsi son domaine, il ne s'enferme que pour se protéger et mettre en sûreté les quelques biens qu'il récupère ou bien se fabrique lui-même.

Son refuge ainsi défendu et sauvegardé, il s'inscrit pleinement dans la réalisation d'un intérieur qui devient à proprement parler son habitation. En architecturant ainsi l'espace, au beau milieu de nulle part, il s'assure une tranquillité et une pérennité apaisée. Son abri élevé entre terre et ciel, dans le recoin d'une grotte conservatrice, lui offre ainsi tout le loisir d'établir son installation en fonction de ses besoins. Sa cabane devient alors à la fois sa demeure et son atelier dans lequel il s'attèle à réaliser ses premiers meubles indispensables. Ainsi, dans une première nécessité que l'on comprend aisément, Robinson se met à construire deux meubles qui marquent son engagement poétique tout autant que son implication dans l'écriture de l'aventure constructive que nous sommes en train de lire. Sorte de mise en abyme, il décrit comment avec la fabrication d'objets nécessaire, il met en route le procédé premier de l'écriture qui fonde le récit que nous sommes, nous lecteurs, en train de découvrir pas à pas. Le narrateur précise alors : « J'entrepris alors de me fabriquer les meubles indispensables dont j'avais le plus besoin, spécialement une chaise et une table. Sans cela je ne pouvais jouir du peu de bien-être que j'avais en ce monde ; sans une table, je n'aurais pu écrire ou manger, ni faire quantité de choses avec tant de plaisir¹⁰⁴⁸ ». Il fabrique dans un même geste un support pour asseoir son corps et un support pour asseoir son écriture. Il agence l'espace de son refuge de fortune, simple et singulier, autour de deux éléments qui fondent son ancrage dans la narration de ce qu'il ressent tout autant qu'il habite. Précision intéressante à ce propos de Robinson qui ajoute : « je me fis en premier lieu une chaise et une table, et je me servis, pour cela, des planches que j'avais tirées du navire¹⁰⁴⁹ ». Il se sert pour façonner sa table et sa chaise des planches du navire qui est à l'origine de son naufrage et donc de son récit utopique en rupture. Le naufrage devient le support de son écriture tout autant que l'initiation de son récit. Les planches brisées, symboles de son péril, deviennent constitutives de son architecture utopique mais aussi de la narration de cette utopie.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, p. 144.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*, p. 145.

La construction de sa demeure, de sa cabane, se fait dans un parallèle avec la constitution du récit utopique qui s'écrit de manière empirique, progressivement et de manière nécessairement inattendue. Robinson plongé dans la rencontre d'un inconnu qui s'affirme dans un nulle part qu'est l'île, confirme sa rupture avec le réel et édifie alors une structure utopique, tant architecturale que poétique. Son habitation utopique devient ainsi, dans cette rupture inquiétante qu'accentue l'île, un refuge agréable et protégé où s'épanouit peu à peu le protagoniste. Ainsi apaisé et rassuré, habitant un espace qui est celui de sa création, Robinson peut ainsi sereinement débiter l'écriture de son journal. Comme préservé dans cette sorte de chambre dont nous parlions plus haut, il se retrouve seul face à l'expérience de l'intériorité qui se traduit par un besoin d'écrire, de décrire et de raconter son improbable et utopique aventure. Ainsi écrit-il de manière liminaire, « ayant surmonté ces faiblesses, mon domicile et mon ameublement étant établis aussi bien que possible, je commençai mon journal dont je vais ici vous donner la copie¹⁰⁵⁰ ». Le geste architectural initie parallèlement celui de l'écriture et portent tous deux l'empreinte de l'utopie qui questionne et permet leurs rapports. La mise en place d'un espace personnel, qui articule dedans et dehors, ciel et terre, dans un rapport avec la mer qui sépare, permet au narrateur de s'épanouir dans un langage poétique qui est le sien. L'utopie prend effectivement forme au moment où Robinson accepte et façonne l'espace disposé par l'île qui intervient dans une rupture au réel. Si cela est notoire à propos de l'espace, la temporalité de Robinson rencontre aussi une remise en question nécessaire qui assure son acceptation de l'utopie. Acceptation qui s'impose selon son propre temps qui est ici aussi celui de la solitude et de l'isolement. Dans la rupture temporelle engagée par l'île, Robinson découvre et se fonde dans un nouveau rythme sans emprise du réel connu et vécu jusqu'alors : « il n'y avait d'autre remède que la patience. Après tout, mon temps ou mon labeur était de peu de prix, et il importait peu que je l'employasse d'une manière ou d'une autre¹⁰⁵¹ ». Acceptant cette perte d'emprise du temps, qui est déconcertante au début, Robinson s'épanouit graduellement puis pleinement au sein de cette utopie dont la cabane devient le centre névralgique qui rejoue l'île entre rupture et continuité. La cabane apparaît alors comme un refuge rassérénant, lieu privilégié de l'écriture, de la narration mais aussi de l'imagination et de la création. Seul maître en son royaume, il ne manque désormais de rien car il a su s'accorder à la

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*, p. 146-147.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*, p. 145.

dynamique utopique qui ne lui est plus étrangère mais familière. Dans un environnement proche et familier, la cabane offre à présent les plus grands biens dont il dispose sans entrave : « si quelqu'un avait pu visiter ma grotte, à coup sûr elle lui aurait semblé un entrepôt général d'objets de nécessité. J'avais ainsi toutes choses si bien à ma main, que j'éprouvais un vrai plaisir à voir le bel ordre de mes effets, et surtout à me voir à la tête d'une si grande provision¹⁰⁵² ». Dans cet acte total et unique d'appropriation lié à la construction, il revendique peu à peu le caractère exceptionnel et extraordinaire de sa cabane et lui accorde le plus grand soin et le plus grand respect. Dans cette découverte et cette rencontre de l'habitat utopique, il entretient un rapport privilégié avec cette architecture qu'il respecte car elle est la métaphore de son bien-être et de son bonheur. Tournier accentue davantage que Defoe cette sacralisation de l'espace en précisant que, « peu à peu cette maison devint pour lui comme une sorte de musée de l'humain où il n'entrait pas sans éprouver le sentiment d'accomplir un acte solennel¹⁰⁵³ ». Entrer dans la cabane, en franchir le seuil, deviennent des gestes presque sacrés car il devient conscient qu'il s'inscrit dans l'insaisissable articulation de l'entre-deux qui fonde son habitat utopique. A cela s'ajoute le fait que cette cabane utopique l'est davantage dans le principe qu'elle est le siège de son écriture et donc à la fois le support et le réceptacle de sa création. Dans ce rapport à l'espace, il habite à présent « chez lui » - nous y reviendrons, et poursuit le geste protecteur et conservateur qui tend toujours utopiquement à faire évoluer son rapport au temps et à l'espace.

En évoluant au quotidien au sein de ce nouveau paysage changeant qui est le sien, Robinson découvre les aléas qui menacent son habitation. Ainsi, face à la saison des pluies, il décide de consolider la toiture de sa cabane afin d'en accentuer la protection et d'éviter que l'eau vienne ravager son intérieur. S'inspirant de l'architecture traditionnelle qu'il conjugue aux spécificités locales de l'île, il couvre son domaine d'une sorte de toit imperméable :

Durant tout ce temps, je travaillai à faire cette chambre ou cette grotte assez spacieuse pour me servir d'entrepôt, de magasin, de cuisine, de salle à manger et de cellier. Quant à mon logement, je me tenais dans ma tente, hormis quelques jours de la saison humide de l'année, où il pleuvait si fort que je pouvais y être à l'abri ; ce qui m'obligea, plus tard, à couvrir tout mon enclos de longues perches

¹⁰⁵² *Ibidem*, p. 145-146.

¹⁰⁵³ Michel Tournier, *Vendredi: ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 66.

en forme de chevrons, butant contre le rocher, et à les charger de glaïeuls et de grandes feuilles d'arbres, en guise de chaume¹⁰⁵⁴

Son refuge prend alors un sens nouveau qui poursuit la construction tout autant que la protection. Il apprend peu à peu à découvrir les comportements intrinsèques et endémiques de l'île et dans cette acceptation il fait évoluer son architecture et son espace. La notion de refuge suite à cet épisode prend tout son sens et renoue avec l'architecture de la maison telle que la définit Bachelard, c'est-à-dire qu' « elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie¹⁰⁵⁵ ». En se protégeant des intempéries extérieures, des orages et des tempêtes, c'est tant son habitation que son propre corps qu'il met en sécurité et à l'abri. La cabane de Robinson devient alors dans la première partie de son récit son refuge intime, son lieu de création mais aussi l'abri presque sacré de son écriture à travers laquelle il transmet et s'épanouit dans la figure de l'artiste créateur.

C'est une vision bien différente de la cabane, presque opposée qu'en donne l'artiste Stéphane Thidet lorsqu'il réalise et conçoit l'œuvre *Sans titre* (Le refuge)¹⁰⁵⁶ en 2007. En effet, là où Robinson se construit un refuge protégé, fermé et entouré de muraille, l'artiste réalise une œuvre qui se donne dans une ouverture singulière et apparente. Il conçoit ainsi une sorte de petite cabane en bois à échelle humaine et cette dernière est exposée dans une pénombre qui ajoute à l'œuvre une atmosphère assez pesante, mystérieuse et étrange. La première impression dans l'approche est celle de se promener dans une forêt dense et noire, comme perdus dans la nuit. En s'approchant de cette cabane, on la devine de mieux en mieux mais la luminosité demeure faible et troublante. Composée de quatre murs et un toit en pente, très simple dans son architecture, elle laisse apparaître son intérieur grâce à une porte ouverte ainsi que deux fenêtres qui le sont aussi. Le spectateur approche de la cabane et découvre peu à peu un intérieur surprenant qui lui permet de comprendre d'où vient ce son entêtant qu'il entendait au loin.

¹⁰⁵⁴ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁵⁶ Stéphane Thidet, *Sans titre* (Le Refuge), 2007, installation, bois, meubles, pompes, eau, 550 x 350 x 480 cm, Frac Midi-Pyrénées, les Abattoirs, Toulouse (exposée dans le cadre de l'exposition « Inside » au Palais de Tokyo en 2014-2015).

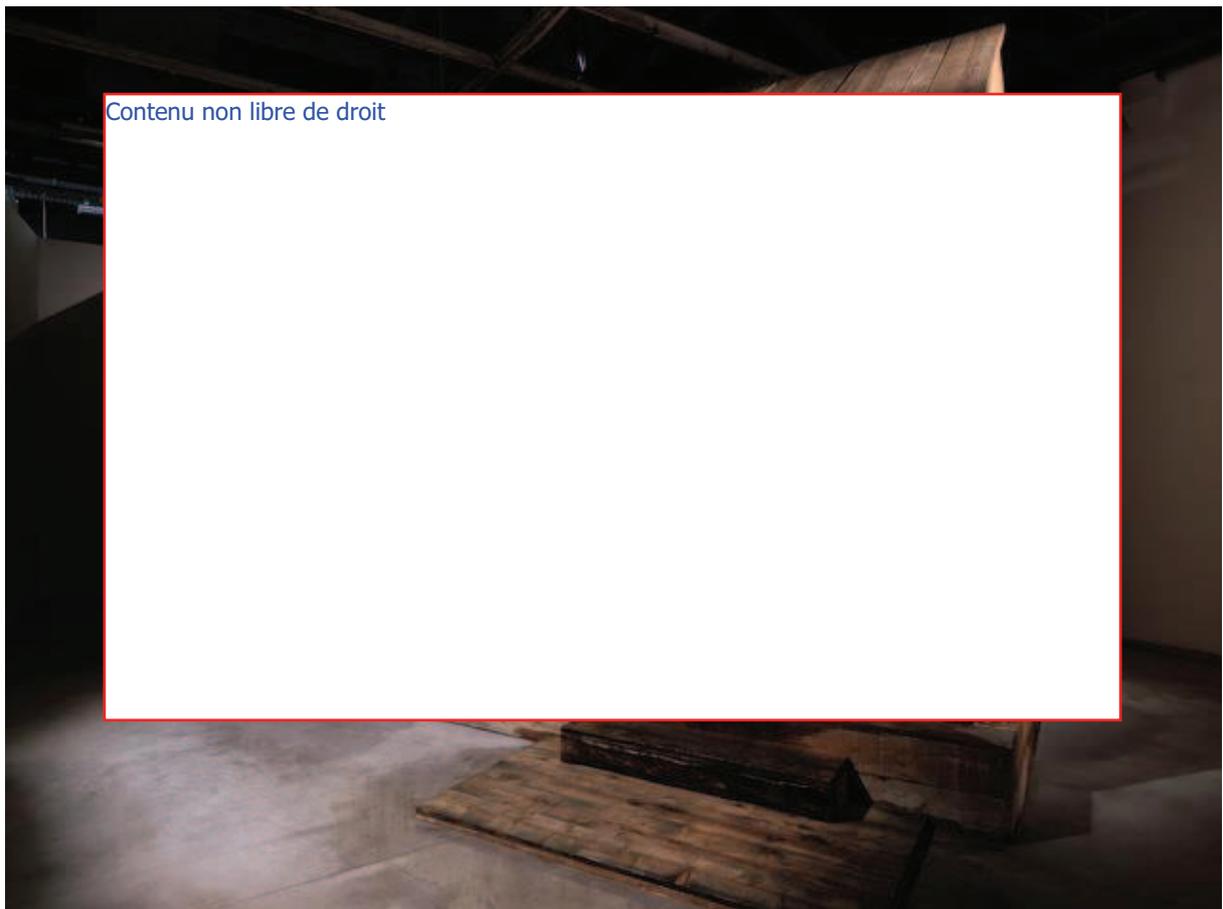
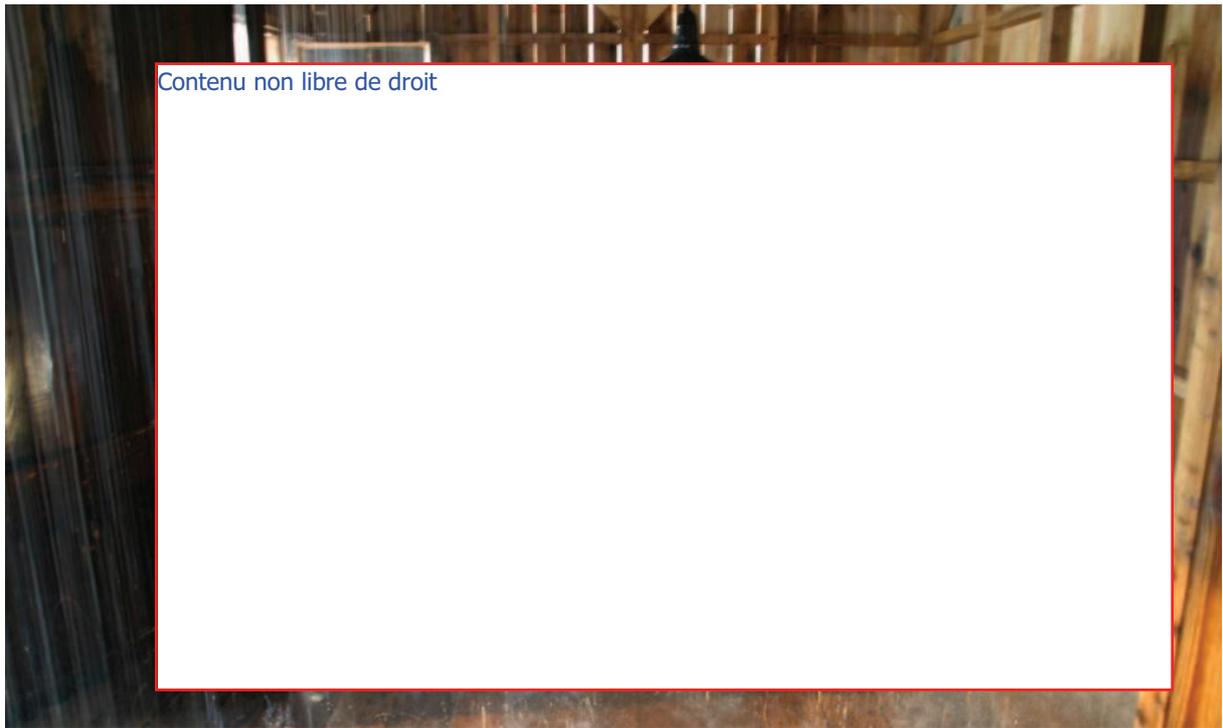


Figure 88 - Stéphane Thidet, *Sans titre (Le Refuge)*, 2007.

En effet, à l'intérieur de cette œuvre : il pleut. Le bruit de cette pluie battante accable l'immensité de la salle d'exposition mais sa source est encore invisible et impalpable. En effet, un système de pompe à eau intégré au plafond diffuse, dans l'enceinte de la cabane uniquement, une pluie dense et bruyante. Du plafond tombe ainsi dans l'ensemble de la pièce unique un déluge tonitruant qui arrose en continu l'intégralité de l'espace intérieur. Trempé, l'intérieur est sommaire : quelques objets, une carafe débordant sur une table, des livres éparpillés, un tabouret, une malle, et une lampe blafarde, vacillante, qui éclaire subtilement et discrètement l'ensemble de la pièce sous des trombes d'eau. Avec ce refuge inquiétant, Thidet réalise un renversement de situation où la cabane n'est pas perçue comme un abri protecteur mais comme un logis soumis aux aléas tonitruant d'une météorologie bien capricieuse. L'espace intérieur couramment associé au bien-être et à la protection est ici totalement réinvesti dans une inversion des attentes et des habitudes.

Dans une entrevue filmée réalisée dans le cadre de l'exposition « Inside » au Palais de Tokyo en 2014-2015, l'artiste présente sa démarche initiale et précise que « c'est une maison en bois, c'est un refuge, ... enfin c'est une habitation plutôt, (...) je voulais travailler sur un habitat assez précaire, un habitat qui sert à protéger quelques temps, c'est-à-dire comme on trouve dans les montages, dans les forêts, les maisons de bucherons, les cabanes ou les refuges pour les randonneurs, les maisons sommaires¹⁰⁵⁷ ». Cette approche est en effet clairement identifiable de dehors où la cabane apparaît en premier lieu comme un refuge attendu et espéré dans l'obscurité de la nuit. Parmi ses références, l'artiste cite l'expérience de Thoreau à Walden, et donc celle d'une cabane qui pourrait apparaître en lisière d'un bois. Pour autant, en s'éloignant de cette première approche, au-delà d'un travail sur la maison, il réalise d'abord « un objet qui lutte contre sa propre destruction¹⁰⁵⁸ ». C'est en effet ce retournement symbolique qui défamiliarise qui est foncièrement le geste présenté par Thidet. En plaçant la pluie non pas à l'extérieur du refuge mais au sein même de sa toiture qui symbolise l'accueil et l'abri, l'artiste inverse totalement les codes et les habitudes pour entraîner une réaction particulière chez le spectateur, alors totalement surpris devant ce spectacle poétique mais totalement inhabituel. Thidet justifie ce double emploi en précisant que pour lui, « la pluie est comme une sorte de couverture

¹⁰⁵⁷ Extrait retranscrit de la vidéo disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=e2U9OrravYU>, (consultée le 01-08-2019)

¹⁰⁵⁸ *Idem*.

protectrice, et en même temps elle délite, elle détruit, elle sculpte¹⁰⁵⁹ ». En effet, la pluie est à la fois un des motifs de l'œuvre et un acteur poétique et poïétique qui modifie autant la perception de l'espace que l'espace lui-même. La pluie devient alors à l'œuvre un événement qui surprend tout autant qu'il véhicule une certaine sérénité qui se donne dans le rythme de sa répétition inchangée et incessante. C'est cette notion ambiguë que tente de faire émerger Thidet dans cette œuvre à propos de laquelle il commente : « la pluie, c'est comme un évènement, ça se regarde comme un feu de bois il y a quelque chose d'extrêmement paisible et en même temps assez dramatique¹⁰⁶⁰ ». Entre stupeur et mélancolie, cette cabane inondée présente dans un premier temps une surprenante averse qui devient peu à peu poétique et appréciable. Un sentiment indescriptible et ambigu émane de cette œuvre qui nous dérange tout autant qu'elle nous rassure progressivement dans la beauté de l'espace qu'elle inquiète. Ainsi, Thidet s'inscrit dans une démarche artistique propre au cœur de laquelle règne une formulation utopique qui oscille entre inquiétante étrangeté et poésie de l'improbable. C'est en quelque sorte ce qu'affirme l'artiste qui précise : « j'aime provoquer des manières de réagir au monde, tout simplement, je pense que ça doit être le propre de l'art¹⁰⁶¹ ». Le pari plastique est réussi avec cette installation inédite et ambitieuse qui interroge le spectateur au plus profond de sa possibilité d'habiter le refuge. L'architecture de la cabane est ici utopiquement questionner dans le dialogue de l'art qui l'emporte dans un nulle part inconnu qui attire tout autant qu'il inquiète. Il s'agit avec cette œuvre de se plonger dans une rencontre de l'altérité autant inattendue qu'indéfinissable. Dans cette rencontre inopinée se joue un jeu artistique et poétique qui est celui de la défamiliarisation face à un sujet pourtant universel que l'utopie déplace et renverse. La cabane de Thidet nous transporte dans un temps sur lequel le réel n'a plus d'emprise et vers un espace impénétrable qui échappe aux attentes de l'architecture.

¹⁰⁵⁹ *Idem.*

¹⁰⁶⁰ *Idem.*

¹⁰⁶¹ *Idem.*

2-2-3 La cabane du penseur

La cabane est un lieu spécifique d'appréhension artistique car elle implique le corps de l'artiste tout autant qu'un processus utopique de la saisir et de la montrer toujours renouvelé. Nous verrons dans cette partie comment elle est aussi le domaine de prédilection d'un retranchement spécifique qui accorde à la pensée tout un domaine qui s'étend bien au-delà de ses murs et de son intérieur. La cabane sera ici perçue à travers deux exemples de penseurs que sont Heidegger et Le Corbusier qui, à certains moments de leur vie, ont ressenti le besoin et le désir de s'écarter du monde réel pour en penser les enjeux et les formes. Dans cette introspection dont la cabane devient à la fois le motif, l'habitat et la direction, il s'agira de penser l'architecture comme un espace utopique de l'écart, qui éloigne pour mieux se rapprocher d'un sujet pensé et questionné. Nous verrons ainsi que ces exemples de recul du monde n'en sont pas des exclusions pures et stériles, mais des temporalités et des espacements qui permettent justement de saisir l'utopie dans l'écart. C'est aussi cet écart, qui paradoxalement relie, qu'observe lors d'un survol en avion au-dessus de l'étang de Walden investi par Thoreau, Gilles Tiberghien qui précise : « je compris mieux, bien que je le susse déjà, combien sa solitude dans les bois ne tenait pas à un isolement – très relatif d'ailleurs – du monde habité autour de lui mais à une libre décision de vivre à l'écart des autres¹⁰⁶² ». C'est dans cette dynamique que nous tenterons de comprendre le rapport à la cabane des penseurs qui devient un lieu de retrait créateur et inspirateur. S'il s'agit parfois pour eux d'une expérience du quotidien, nous verrons dans leur manière d'habiter une découverte permanente et changeante du monde qui les entoure et dont leur cabane assure l'articulation. Si cette appropriation d'un espace et d'un temps spécifiques devient la marque d'une certaine habitude, il faut préciser qu'elle devient aussi un rapport variable, impénétrable et imprévisible d'un monde qui évolue avec eux. Comme le propose Tiberghien, « pour l'écrire à la manière d'Héraclite, on n'habite jamais deux fois une même cabane de même qu'on ne lit jamais deux fois le même livre¹⁰⁶³ ». D'où une expérience tantôt longue, tantôt brève qui fonde à chaque habitation de la cabane un renouveau qui agite, déplace et reconditionne la pensée. Dans l'étroitesse d'un logis reculé et isolé, il s'agit de faire la

¹⁰⁶² Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁶³ *Ibidem*, p. 67.

découverte et la rencontre d'un ensemble bien plus important qui outrepassse les frontières d'une petite cabane simple et minimaliste : « La miniature est un des gîtes de la grandeur¹⁰⁶⁴ ». La cabane sera en effet ici perçue comme un retournement vers la petitesse et le minimalisme en tant qu'élévation vers un essentiel qui se donne dans une ouverture sur l'immensité incommensurable de la pensée philosophique et architecturale.

La première approche de l'isolement créateur que nous nous donnons ici est celle d'Heidegger qui possède un chalet dans les forêts de la Montagne Noire dans lequel il se rend assez souvent pour échapper aux tumultes de la grande ville dans laquelle il enseigne et travaille. Dans un bref article intitulé « Pourquoi restons-nous en province ? », le philosophe présente son habitat dans son contexte rural parfois extrême et justifie le fait qu'il y trouve les conditions idoines pour penser et philosopher le monde. Sorte de refuge de montagne, la cabane d'Heidegger est à la fois le lieu de son isolement, le lieu qui lui assure le calme et l'inspiration nécessaire et enfin le lieu originel qui le reconnecte au monde, à ses racines, et à la nature. Dans cet espace d'une solitude parfois relative, Heidegger exerce une philosophie proche de la conception de Nietzsche qui nous dit que, « pour vivre seul, il faut être une bête ou bien un dieu – dit Aristote. Il manque le troisième cas : il faut être l'un et l'autre, il faut être philosophe...¹⁰⁶⁵ ». Nietzsche soulève ainsi la problématique de la solitude dans la pensée philosophique qui questionne et interroge cette dernière en tant que fond et forme. Cette exigence philosophique qu'il s'impose et dont il ressent le besoin régulier et primitif, Heidegger la partage avec un désir d'habiter l'espace qui fonde son système réflexif et critique. Son habitation du chalet dans la montagne lui accorde ainsi un caractère particulier. Dans l'appropriation de cet espace, il se construit lui-même en tant que philosophe tout autant qu'il donne sa consistance à l'espace construit qui l'accueille et le protège. Sa conception de la résidence est la suivante : « Ce n'est qu'en l'habitant qu'on fait vraiment de la maison une maison¹⁰⁶⁶ ». Quand le corps du philosophe franchit le seuil de sa cabane, il lui donne toute sa stature et affirme son espace qui se met en branle dans un accueil et une rencontre. Dans cet échange

¹⁰⁶⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁶⁶ Martin Heidegger, *Question III*, trad. J. Bauffret, F. Fédier et J. Hervier, Gallimard, Paris, 1990, p. 51.

mutuel entre le corps et l'architecture, l'habitat s'affirme et se donne comme un espace créatif et actif. A cela, s'ajoute chez Heidegger le fait que cette cabane perchée est le symptôme d'un enracinement profond dans un pays qui est le sien, une appropriation d'un territoire duquel il découle et qui l'inspire. Si le patriotisme voire le chauvinisme qui caractérise Heidegger a pu poser quelques dérives politiques et idéologiques, là n'est pas exactement la question. Chez Heidegger, tel qu'il le présente dans cet article, l'enracinement est une source prégnante de sa philosophie et son chalet dans la forêt marque cette empreinte forte et indélébile qui participe pleinement à son habiter. Son appartenance à un lieu, ce sentiment de faire partie d'un territoire marque chez lui un ancrage dans le sol qui dirige sa pensée tout autant que son quotidien : « L'appartenance intime de mon travail à la Forêt Noire et aux hommes qui y vivent vient d'un enracinement séculaire, que rien ne peut remplacer, dans le terroir alémanique et souabe¹⁰⁶⁷ ». Bien qu'isolé souvent dans sa cabane, le philosophe se connecte, est en lien, avec ce terroir qui lui est si cher mais aussi avec les populations autochtones. De ce contexte géographique si spécifique émerge sa pensée qui est comme galvanisée au contact d'un espace dans lequel il est chez lui. Sa cabane fonde l'origine de son habitation qui met en place un ensemble de paramètres qui ouvrent sa réflexion philosophique.

Dès le début de l'article, il présente globalement la simplicité de son logis dans lequel tout semble simple et à portée de main. L'essentiel y est rendu selon un certain minimalisme qui semble-t-il lui permet de se concentrer sur la création philosophique et sa pensée en acte. Espace d'habiter, espace de vie et lieu de travail se confondent dans l'exiguïté créatrice de ce chalet : « Sur le versant d'une haute et grande vallée du sud de la Forêt Noire, il y a à 1150m d'altitude un petit chalet de ski. Il mesure en tout 6 mètres sur 7. Le toit bas abrite trois pièces : la cuisine qui sert aussi de pièce principale, la chambre à coucher et un cabinet de travail¹⁰⁶⁸ ». A l'intérieur de ce refuge en montagne, Heidegger s'accorde au loisir non pas contemplatif mais actif qui est celui de participer d'un paysage. Sa cabane est une demeure fermée qui ouvre sur l'extérieur au cœur duquel s'épanouit une nature dont il fait partie. Entre sa demeure et la nature, les murs de la cabane articulent l'espace et fondent chez lui une

¹⁰⁶⁷ Martin Heidegger, « Pourquoi restons-nous en province ? », *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*.

expérience où dedans et dehors se rencontrent. Il se tient là, à la limite de ce seuil de nulle part qui l'enchanté et l'étonne perpétuellement :

C'est là mon monde de travail – vu par les yeux contemplatifs de l'hôte de passage et de l'estivant. Moi-même je ne contemple à proprement parler jamais le paysage. J'éprouve son changement d'heure en heure, du jour à la nuit, dans le grand cycle des saisons. La pesanteur des montagnes et la dureté de leur roche primitive, la croissance prudente des sapins, la splendeur lumineuse et sans apprêt des prairies en fleur, le murmure du torrent dans la longue nuit d'automne, la sévère simplicité des étendues profondément enneigées, tout cela s'insinue, se presse et vibre dans l'existence de tous les jours là-haut¹⁰⁶⁹

A l'image de Thoreau, son logis n'est que le point névralgique d'un paysage en mouvement, millénaire, qui évolue sous ses yeux. Devant le cycle imperturbable des saisons et des périodes, Heidegger s'affirme comme participant d'un tout, d'une entité insaisissable qui l'entoure et le traverse. Il s'agit chez lui tout autant d'une expérience d'habiter poétiquement la cabane que celle d'habiter poétiquement l'ensemble incommensurable d'un monde qui tend à l'infini. Dans ce vertige éthique et philosophique, il se concentre sur les choses qui le dépassent et la nature devient l'immense refuge inquiétant de sa pensée mise en branle :

Souvent, lorsque je suis en plein saisissement, je fais un saut jusqu'à la montagne voisine, laissant la tempête me siffler aux oreilles. J'ai besoin de cette proximité avec la nature ; et lorsque, bien souvent, vers deux heures du matin, le travail fini, m'absorbe le calme de la vallée d'où je la contemple, lorsque je sens la proximité du ciel étoilé, alors je ne suis plus qu'un, vie et œuvre¹⁰⁷⁰

Dans ce contexte si particulier chez Heidegger, le philosophe ne fait qu'un avec le paysage qu'il habite tout autant que ce dernier l'habite en réciproque. Dans cette entente utopique se met ainsi en place une philosophie du monde qui pense et se pense. Il s'agit pour lui d'être à l'écoute de cette immensité qui le surprend dans la stupeur de son existence, d'un être-là, présent au monde qu'il habite : « Lorsque dans la profonde nuit d'hiver une violente tempête de neige déchaîne ses rafales autour du

¹⁰⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁰ Martin Heidegger, « Lettre à Hannah Arendt du 14 septembre 1925 » in, Martin Heidegger et Hannah Arendt, *Lettres et autres documents 1925-1975*, trad. Pascal David, Paris, Gallimard, 2001, 400 p., p. 51.

chalet, recouvrant et dissimulant tout, c'est *alors* le grand temps de la philosophie. C'est *alors* que son questionnement doit devenir simple et essentiel¹⁰⁷¹ ». Avec cet espace privilégié dont il rencontre l'étonnante apparition perpétuelle se trame aussi la mise en place spécifique d'une temporalité qui est celle du temps opportun. Comme placé dans une rencontre attendue d'un *kairos* grec, Heidegger se place dans une habitation qui est l'attente inconnue et incertaine d'un moment qui va nécessairement arriver. Dans cette dynamique expectative, il habite le monde utopique en attendant ce qui, inopinément va arriver, sans s'annoncer. Dans ce moment apertural, prêt à la rencontre d'une altérité inconnue, le philosophe se place dans une réflexion éclairée. Ainsi advient son écriture qui est acte de création tout autant que traduction d'une expérience qui est celle de l'espace et du temps utopique de la rencontre. En ce sens dit-il, « la marche du travail demeure enchâssée dans l'avènement du paysage¹⁰⁷² » ; l'acte poïétique d'écrire et penser est chez lui intimement lié au paysage qui advient dans la surprise et l'étonnement d'un inconnu qu'il tutoie enfin. C'est au cœur de ces paysages et de ces habitants qu'il puise la source de ses réflexions mais aussi les réponses les plus pertinentes de sa philosophie qui s'avance ainsi peu à peu. Figure du génie inspiré, c'est tout son « Province » travail qui est guidé par le monde de ces montagnes et de leurs paysans ». Dans la solitude qu'offre sa cabane ouverte sur l'extérieur qu'il côtoie de près ou de loin, Heidegger ne rompt pas avec le monde mais s'en écarte pour mieux exister, pour y revenir par la suite. Cette condition de solitude est essentielle chez Heidegger afin de mieux se retrouver lui-même avant de rencontrer les autres. En s'inscrivant dans cette figure proche de l'ermite, Heidegger dépasse l'isolement stérile pour se donner pleinement dans l'événement d'un rencontre : « ce n'est pas un isolement, mais bien la *solitude*. [...] la solitude a le solide pouvoir absolument original de ne pas nous *isoler*, mais bien au contraire de *jeter* l'existence tout entière dans l'ample proximité de l'essence de toute chose¹⁰⁷³ ». Heidegger, à l'instar de Thoreau est seul, mais cette solitude est à entendre comme un lien qui renforce les rapports au monde et aux autres. Il s'agit d'un glissement ponctuel à l'écart du monde pour mieux y retrouver l'essentiel et la force créatrice. Se faire force de solitude pour comprendre poétiquement ce qu'est l'altérité, ce qui me

¹⁰⁷¹ Martin Heidegger, « Pourquoi restons-nous en province ? », *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷² *Ibidem*.

¹⁰⁷³ *Ibidem*.

dépasse, et que l'utopie pousse à attraper sans cesse. C'est cette quête à travers le paysage naturel de la solitude que donne Nietzsche avec poésie :

Je suis devenu un autre ? Et étranger à moi-même ?
M'étant fui moi-même ?
Un lutteur qui trop souvent a triomphé de lui-même ?
Trop souvent à sa propre force a tenu tête,
Par sa propre victoire blessé et entravé ?

J'ai cherché là où souffle le vent le plus cinglant ?
J'ai appris à habiter
Où nul n'habite, dans des solitudes d'ours polaire,
Désappris homme et Dieu, malédiction et prière ?
Devins fantôme, qui hante les glaciers ? ¹⁰⁷⁴

Cette expérience solitaire de Nietzsche qui traverse les tempêtes en habitant le monde s'apparente à la démarche d'Heidegger qui fonctionne poétiquement et créativement dans cet extrême écart du monde qui lui donne sa place de penseur, d'artiste et de philosophe. Dans une lettre à Hannah Arendt, il résume pleinement cette expérience de la solitude qui le plonge dans un écart et dans laquelle il rencontre alors, poussé par ses racines, embrassé par le paysage et la nature, l'altérité et l'inspiration :

Je vis à nouveau ici au contact de la nature et du sol de mon pays [Heimat], et je sens pour ainsi dire comment les pensées en viennent à croître. C'est aussi une magnifique méditation que d'aller à l'aventure entre les sapins. Il m'arrive fort rarement de rencontrer un bûcheron ; il n'y a pas ici de curistes ni rien de cet acabit. Chaque sentier forestier m'est connu comme chaque petite source, la moindre passée de chevreuils ou le moindre gîte d'un coq de bruyère. Dans un tel milieu, le travail prend une autre consistance que lorsqu'on évolue parmi les querelles et les intrigues du corps professoral¹⁰⁷⁵

Dans sa Forêt Noire, Heidegger se reconcentre sur l'essentiel qui lui est offert à travers une habitation utopique qui réunit ses besoins intimes et créateurs. Là, dans sa cabane de nulle part, à travers sa fenêtre ouverte, il s'éveille entièrement au monde qu'il quitte en partie pour habiter utopiquement l'espace et le temps de la rencontre.

¹⁰⁷⁴ Friedrich Nietzsche, « Depuis les cimes », *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 284.

¹⁰⁷⁵ Martin Heidegger, « Lettre à Hannah Arendt du 23 août 1925 » in Martin Heidegger et Hannah Arendt, *Lettres et autres documents 1925-1975*, *op. cit.*, p. 48.

Cette approche de l'espace utopique chez Heidegger, nous voudrions la rapprocher de celle de Le Corbusier qui, à la fin de sa vie, comme un ultime revirement de sa carrière, va passer une grande partie de son temps dans le cabanon de Roquebrune-Cap-Martin. Diamétralement opposée au chalet d'Heidegger sur un plan géographique, la cabane de Le Corbusier entretient pourtant avec ce-dernier bon nombre de points communs en ce qui concerne l'habitat utopique. Pendant l'hiver 1951, Le Corbusier griffonne sur un coin de nappe le plan d'un cabanon de vacances sur la Côte-d'Azur destiné à sa femme. Réalisé en 1952, cette cabane de fortune marque chez Le Corbusier un virement stylistique certainement imprégné des années de guerre qui viennent de s'écouler. Comme le propose Potié, cette démarche traduit une prise de conscience douloureuse chez l'architecte face à certains éléments qui lui ont totalement échappés : « La machine dont il avait fait l'un des socles de sa doctrine vient de révéler au grand jour ses dérèglements et ses monstruosité. L'effondrement des certitudes est violent et le brutalisme érigé en manifeste dans les murs du couvent de la Tourette et de Marseille signe la fin d'un monde, celui de la modernité triomphante¹⁰⁷⁶ ». En effet, Le Corbusier imagine cette cellule qui apparaît comme une rupture architecturale même si cette dernière conserve l'empreinte idéologique et théorique de l'architecte. En effet, proche d'une architecture vernaculaire, le cabanon est tout de même conçu comme un modèle de fonctionnalisme auquel s'adjoint un travail sur les dimensions générales associé aux principes du Modulor. En s'éloignant de certains aspects machiniques de sa carrière passée, l'architecte s'ouvre à un nouveau pan de la création, plus libre, moins mécanisé et surtout moins contrôlé. A l'écart des standards dont nous avons pu élaborer la critique, il imagine pour cette cabane novatrice un espace carré de petite dimension¹⁰⁷⁷ qui traduit un certain minimalisme. Allant à l'essentiel, l'architecte érige les quatre murs en bois de cette cabane en bordure de mer qu'il coiffe d'un toit à un pan. Percé de deux fenêtres, l'une donne un cadre sur la mer tandis que la seconde ouvre sur un immense caroubier. A l'intérieur, sommairement, il dispose un coin-repos, un espace de travail, un lavabo, des toilettes, une table et de nombreux espaces de rangement. L'ensemble est réalisé en bois afin d'accentuer la simplicité et la localité du cabanon et quelques peintures viennent travailler l'espace par la couleur. Dans cet ensemble petit mais fonctionnel,

¹⁰⁷⁶ Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁷⁷ Le cabanon est en effet un carré dont les côtés mesurent 3,66 mètres, pour une hauteur de 2,26 mètres, soit un peu moins de 14m² au sol.

La Corbusier et sa femme vont passer de longues vacances, régulières, au cours desquelles l'architecte vie en harmonie avec la nature et son environnement. Il aménage une douche de fortune à l'extérieur où il se lave au beau milieu de la végétation. Tous les matins, systématiquement, il va se baigner dans la Méditerranée toute proche puis se repose ou passe de longues heures à travailler, soit dedans dans le prolongement de sa fenêtre, soit dehors sur un banc aménagé le long d'une tablette. Non loin, une baraque de chantier lui sert d'atelier pour poursuivre ses projets et ses avancements. Avec cette cabane vite imaginée et tout aussi rapidement montée, comme un jeu de construction, Le Corbusier imagine une sorte prototype d'habitat minime qu'il entend reproduire ailleurs. Sa mort en 1965, suite à un choc cardiaque lors d'une baignade, empêchera le projet de se développer. Dans cette cabane semble se concentrer l'ensemble de l'essentiel de l'architecture corbuséenne à laquelle s'ajoute une nouveauté qui est celle d'un lien privilégié avec la nature et l'extérieur. Ouverte en permanence, cette cabane participe tout autant du dehors que du dedans et offre l'essentiel de la chambre vue par l'architecte : « une surface pour circuler librement, un lit de repos pour s'étendre, une chaise pour être à l'aise et travailler, une table pour travailler, des casiers pour ranger vite chaque chose à "sa right place" ¹⁰⁷⁸ ». En résumant ainsi le fonctionnalisme qu'il a élaboré toute sa vie, en s'éloignant quelque peu des machines et des sciences de l'ingénieur, l'architecte s'ouvre vers un habitat à la fois simple et spontané. A Roquebrune-Cap-Martin, Le Corbusier laisse libre cours à son imagination de peintre et d'artiste, galvanisé par une nature omniprésente et une mer qui s'étend à l'infini vers l'horizon. Dans cette expérience de l'habiter articulatoire et poétique, il s'ouvre vers une dimension plus utopique de l'architecture : « Le cabanon accueille les rituels d'un retour libertaire à la nature. Il s'agit de donner libre cours aux amazones et aux taureaux pour retrouver au cours de ses "chasses" des êtres étranges, de nouvelles muses¹⁰⁷⁹ ». A mi-chemin entre la cabane de Thoreau et le refuge de Thidet, le cabanon de Le Corbusier lui offre un écart du monde qui lui permet d'en découvrir de nouveaux enjeux architecturaux et artistiques. Il prend ce recul nécessaire que nous trouvons chez Heidegger et ainsi reconditionne et remodèle ses approches et ses théories. Entre peinture, architecture et réflexions, l'habitat de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin inaugure un mode utopique d'habiter dans lequel l'architecte de redécouvre dans une figure créative,

¹⁰⁷⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 89.

¹⁰⁷⁹ Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, op. cit., p. 148.

poétique et inventive. Vers la fin de sa vie, dans l'écart ouvert par l'avènement de sa cabane, Le Corbusier fait l'expérience primitive de l'architecture telle que la présente Tiberghien qui rappelle : « Cette fable qui nous vient de Vitruve, dans le deuxième de ses Dix livres d'architecture, et suivant laquelle les hommes auraient fabriqué des cabanes afin de s'abriter en prenant pour modèle les animaux et leurs constructions, donnant ainsi naissance à l'architecture, est reprise tout au long de l'histoire de la théorie architecturale¹⁰⁸⁰ ». C'est cette posture que nous retrouvons finalement dans l'histoire paradoxale de Le Corbusier qui a passé sa vie à approcher utopiquement l'architecture en s'appuyant sur le réel pour tenter d'y impulser un rythme nouveau et inédit.

Qu'elles soient celles de notre enfance qui renvoient à un primitivisme nécessaire ou à un jeu essentiel, les cabanes ne sont pas des habitations comme les autres. L'utopie qui s'accorde à inquiéter le regard sur l'architecture nous apprend à voir au-delà des quatre murs précaires qui la constituent. Loin des modèles et toujours différente, la cabane se donne comme une maison dont l'ouverture vers l'extérieur est accentuée par une nature qui accueille et embrasse tout l'espace. Entre jeux, espaces de solitudes et écarts du monde réel, la cabane se donne comme un espace utopique dont la temporalité intrinsèque incite à la création tout autant dans ses formes que dans sa destination. La cabane, à l'instar de la maison, développe un dialogue où les formes s'interpellent et se répondent : « le langage et la pensée appartiennent aussi à la maison. Les maisons sont faites de matériaux et de pensées, d'architectures et de philosophies, mais aussi de comportements et de gestes¹⁰⁸¹ ». Comme expérience de l'habitat utopique, la cabane s'élève entre terre et ciel, à l'orée de la forêt, le long d'une plage ou bien dans une inquiétante pénombre. Dans ces divers environnements, elle développe un monde impénétrable dont s'emparent l'architecture et l'art contemporain pour questionner notre rapport à l'habitation poétique du monde. Sujet universel, entre solitude et communauté, elle renoue avec un monde dont elle s'écarte initialement

¹⁰⁸⁰ Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁸¹ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 104.

dans son édification qui traverse le temps et l'espace du réel. Abri et refuge, elle accueille entre ses murs plus ou moins fragiles qui articulent les espaces et mettent les formes en cohabitation. Indissociable de la pensée dont elle dirige les parcours et les cheminements, elle développe sous sa toiture la possibilité de la rencontre et de l'avènement qui apparaissent dans la surprise et la stupeur. Entre espace concret et projection abstraite vers un nulle part qui la caractérise, la cabane recueille et accueille en son sein protecteur et créateur. Comme le dit avec poésie Chantal Thomas, « le petit toit que forment les livres lorsqu'on les entrouvre, tranche tournée vers le ciel, est le plus sûr des abris¹⁰⁸² ». Il en va ainsi de la cabane qui, malgré une allure précaire voire éphémère, dresse un monde qui est celui du langage naissant et du récit qui transmet et perdure. Enfin, elle est la possibilité indescriptible et indéfinissable de se construire un chez-soi, quelque part dans le monde, dans le non-lieu que permet l'utopie. Un non-lieu qui permet au corps de se reposer tout autant que penser, réfléchir, questionner et ambitionner le monde sous un jour perpétuellement nouveau. Dans cet écart du monde qu'est la cabane utopique, est rendue possible la création solitaire qui donne accès au monde de l'altérité et de l'inconnu qui m'attire tout autant qu'il m'inquiète. C'est dans ce sens, et avec cet œil que nous prête l'utopie que nous lisons ce célèbre passage de Descartes qui vient conclure notre réflexion sur la cabane :

Le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées. Entre lesquelles, l'une des premières fut que je m'avisai de considérer que souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé¹⁰⁸³

¹⁰⁸² Chantal Thomas, *Souffrir*, Paris, France, Payot & Rivages, 2004, p. 150.

¹⁰⁸³ René Descartes, *Discours de la méthode ; Suivi d'extraits de la « Dioptrique », des « Météores », de la « Vie de Descartes » par Baillet, du « Monde », de « l'Homme » et de lettres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 41.

2-3 Le voyageur nomade : une expérience entre intériorité et extériorité

La maison est ainsi le théâtre initial et initiant de nos réflexions intimes, mais aussi le point d'ancrage d'un éternel retour qui marque et dit son origine. Comme nous avons pu le voir avec l'exposition féministe « Womanhouse », mais aussi avec la chambre décrite par de Maistre, la maison est à la fois le point de départ du voyage dont elle est aussi une partie du cheminement et un possible retour. Elle est en effet ce « chez soi » qui peut prendre de multiples et diverses formes afin d'offrir une expérience intime de l'habiter et dès lors, comme le précise Thoreau, « la maison n'est toujours qu'une sorte de porche à l'entrée d'un terrier¹⁰⁸⁴ ». La maison est alors une manière active d'habiter le monde qu'elle projette, qu'elle imagine et vers lequel elle déploie un cheminement des possibles. A la fois terrier, refuge et abri, elle invite aussi en utopie, où rien n'est figé, à initier de nouveaux départs, de nouveaux voyages. Statique dans un premier temps, la maison est ensuite en utopie un élément variable et changeant qui impulse un départ réitéré vers l'ailleurs. Un ailleurs utopique qui, nous allons le voir, peut aussi devenir un mode utopique d'habiter poétiquement le monde, en chemin. Ainsi dans cette dernière section, nous voudrions interroger le déplacement et le nomadisme comme conditions et modes d'habiter l'ailleurs tout en étant chez-soi. Le corps qui se déplace et vagabonde vers l'inconnu devient alors la possibilité d'habiter plusieurs endroits différents, variables et changeants. Habitations provisoires et éphémères, les architectures que nous allons ici investir relèvent tout autant du nomadisme que de l'utopie dans une quête de l'ailleurs en tant qu'espace différent et altérité. A la rencontre d'autres espaces, d'autres temps et d'autres visages, l'utopie de l'habiter se met en route vers de nouvelles conceptions architecturales à propos desquelles l'art contemporain n'a de cesse de se questionner et se positionner comme un catalyseur. Il s'agit là d'entrevoir un dualisme théorique et pratique qui est celui souligné par Perec que nous tenterons d'investir et d'analyser dans cette section :

Ou bien s'enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l'espace le lieu qui sera vôtre, bâtir, planter, s'approprier, millimètre par millimètre, son « chez-soi » : être tout entier dans son village, se savoir cévenol, se faire poitevin.

¹⁰⁸⁴ Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 56.

Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays ; parler, lire indifféremment quatre ou cinq langues ; ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout¹⁰⁸⁵

Si nous avons déjà amplement parlé de la situation spécifique du premier paragraphe, il nous apparaît essentiel de traiter ici de cet aspect de l'habitation nomade qui consiste à habiter partout et donc nulle part à la fois. Loin de mettre cela en opposition avec le sédentarisme, nous tenterons au contraire, grâce à l'utopie, d'en saisir les enlacements et les échanges. Avec cette méthode critique d'analyse, il s'agira de suivre la vision de Bachelard qui nous dit que, « mieux vaut vivre dans le provisoire que dans le définitif¹⁰⁸⁶ ». Cette démarche perpétuelle est celle adoptée par l'utopie qui se redéfinit sans cesse de manière impalpable et impénétrable. Le nomadisme apparaît alors comme un fonctionnement ouvert et vaste qui permet justement de métaphoriser cette visée qui nous échappe. Bouger sans cesse peut sembler une manière très paradoxale d'habiter le monde mais nous tenterons, à l'instar de Benoît Goetz, d'en saisir justement les caractéristiques spécifiques qui ouvrent vers l'utopie de l'habiter en tant qu'expérience fondamentale de l'espace et du temps. Ainsi Goetz nous dit-il, « les nomades habitent bel et bien, quoique selon un autre mode que celui des sédentaires. Peut-être même habitent-ils davantage que les sédentaires puisqu'ils sont tout le temps chez eux¹⁰⁸⁷ ». De ce questionnement global et dualiste, nous verrons comment l'art contemporain s'empare du sujet pour donner à voir et à percevoir des œuvres révélatrices et signifiantes.

¹⁰⁸⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁸⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁸⁷ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 90.

2-3-1 Etre nulle part et partout chez soi

En 1938, Edward Hopper peint *Compartiment C, car 293*¹⁰⁸⁸, et donne à voir le voyage comme une habitabilité poétique où s'articulent espaces intérieurs et extérieurs dans un jeu habile de couleurs et de formes. Avec un titre prétendument froid et neutre, l'artiste réalise un tableau au sujet universel où le compartiment de train n'est pas perçu comme un lieu public mais comme un espace privé et intime au sein duquel une femme seule habite littéralement l'espace, plongée dans une lecture. Coiffée d'un chapeau aux larges bords qui réitère son abri et sa protection, cette femme assise sur une banquette confortable voyage à travers l'espace dans une lecture active et poétique qui redit le récit que déploie le tableau. Ce tableau en effet, dévoile un cheminement, celui d'un voyage, d'un parcours intime, qui est entrepris par cette femme, presque anonyme, seule et concentrée sur le sujet qui l'occupe. Le décor du compartiment qu'elle habite provisoirement est sobre et élégant mais suffit à dresser un espace qui est celui de l'accueil et du mouvement. L'espace peint et proposé par le peintre est celui d'un accueil qui offre au corps la possibilité d'un recueillement, d'une introspection créative et réflexive : « L'intériorité du recueillement est une solitude dans un monde déjà humain. Le recueillement se réfère à un accueil¹⁰⁸⁹ ». Ce corps seul dans la traversée de l'espace, confortablement assis, est ainsi placé dans le processus expérimental de l'introspection qui est une forme spécifique de l'habiter utopique. Dans un espace insaisissable, nulle part à travers le paysage qui défile, cette femme fait l'expérience du monde en lui échappant utopiquement et poétiquement. Si comme le préconise Levinas, « l'homme se tient dans le monde comme venu vers lui à partir d'un domaine privé, d'un chez soi, où il peut, à tout moment se retirer¹⁰⁹⁰ », cela est parfaitement le cas dans cette peinture où, cette femme en retrait, fait l'expérience de l'habitabilité nomade et impénétrable. Cette femme habite provisoirement un chez-soi qu'elle s'est elle-même créée à travers un réel qui défile et qu'elle traverse sans même y prêter attention. En retrait du réel, plongée dans son activité de lecture, elle ignore l'espace sur lequel ouvre sa fenêtre, un paysage rural où le soleil se couche, ne laissant plus apparaître qu'une silhouette

¹⁰⁸⁸ Edward Hopper, *Compartiment C, car 293*, 1938, huile sur toile, 50,8 x 45, 7 cm, collection IBM, Armonk, New-York.

¹⁰⁸⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 165.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 162.

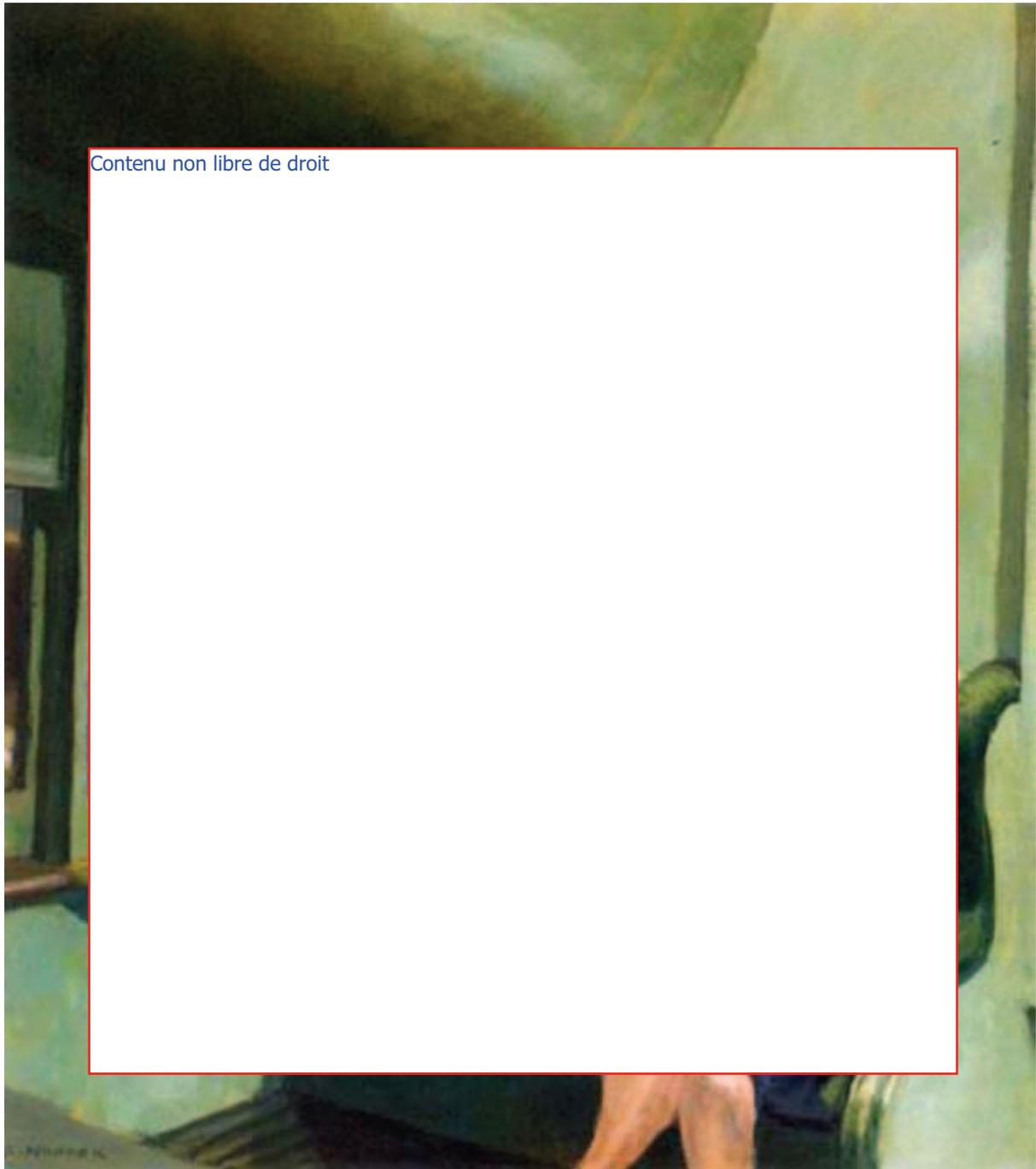


Figure 89 - Edward Hopper, Compartiment C, car 293, 1938.

de forêt et un pont enjambant un fleuve. Avec cette fenêtre qui fonde une ouverture au monde, l'espace du compartiment n'est pas une enclave fermée et stérile mais la création d'une habitabilité qui s'articule entre dedans et dehors. Protégée, abritée, concentrée et en mouvement, cette femme peinte par Hopper est, comme le propose Levinas au sujet de l'humain, « simultanément dehors et dedans, [et] va au-dehors à partir d'une intimité¹⁰⁹¹ ». Le regard focalisé sur son livre, ce personnage poétique en lecture dégage une paisibilité qu'induit son habitation utopique de l'espace, c'est-à-dire celle d'un nulle part entre dedans et dehors, entre terre et ciel, et en perpétuel mouvement. Elle est chez-elle dans un espace qui ne lui appartient pas au sens d'une propriété mais qui est le sien au sens d'une appropriation intime et utopique. En habitant ce compartiment anonyme de train, voyageuse à travers le réel dont elle s'écarte, cette femme ambitieuse et appréhende l'espace d'une manière utopique et poétique. Dans la rupture créatrice qu'est cet instant privé de lecture, elle habite activement l'espace que tente de déployer le peintre. Hopper utilise cet instant insaisissable de lecture où le paysage se dévoile pour créer un lien dont le pont en arrière-plan apparaît comme la métaphore. En apparence passive, cette scène est pourtant une vision de la création qui relie au monde dans sa possibilité d'être parcouru et habité. Comme le souligne Chollet qui, dans son ouvrage consacré à l'éloge critique et réflexive du « chez-soi », octroie une part importante car nécessaire à l'activité de lecture, « ce n'est pas un état productif, ou pas toujours, mais c'est un état fécond, et même vital, qui permet la respiration de l'être, son ancrage dans le monde¹⁰⁹² ». Entre rupture spatiale et rupture temporelle, ce moment indéfini de lecture productive dépeint la capacité de l'art à saisir la contemporanéité de l'utopie qui se conjugue dans un présent projeté. Chollet ajoute à ce propos qu'aimer « rester chez soi, c'est se singulariser, faire défection. C'est s'affranchir du regard et du contrôle social¹⁰⁹³ ». Ainsi, si cette femme n'est pas enfermée dans la chambre de sa maison, elle est pour autant inscrite dans une rencontre d'un chez-soi en tant qu'espace privilégié intime du recueillement et de l'accueil. Dans cette habitation personnelle et interne de l'espace, elle est en retrait du monde pour mieux s'y relier par la suite. Entre déconnexion et connexion, son espace et sa lecture lui permettent d'être poétiquement au sein d'un lien privilégié et utopique avec le reste du monde, avec la possibilité de l'altérité. Entre

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

¹⁰⁹² Mona Chollet, *Chez soi, op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 30.

refuge rassurant et ouverture vers l'inconnu et l'inattendu, cette femme se tient au seuil du compartiment qui articule dedans et dehors, intime et extime. Toujours inspirée par son expérience personnelle, Chollet nous confie : « J'avais retenu qu'un coin de lecture devait être à la fois un nid où se pelotonner et un poste d'observation, ou de contemplation¹⁰⁹⁴ ». C'est cette position multiple, à la fois fermée et ouverte, qu'expose l'écrivaine et que nous retrouvons dans la peinture de Hopper. Cette femme assise dans une position d'apparence fermée sur elle-même, entre lecture et habitation de l'espace, est tout autant offerte à l'ouvert qui est celui du monde qui l'entoure et dont elle participe nécessairement. A la fois immobile et mobile, passif et actif, fermé et ouvert, ce personnage allégorique peint par Hopper est placé dans l'entre-deux utopique qui permet au voyageur de se sentir partout et nulle part chez lui. C'est ce paradoxe apparent que nous permet de concilier l'utopie qui est capable dans ses caractéristiques d'articuler des notions opposées pour en proposer non une approche dualiste et manichéenne mais un regard combinatoire et critique qui permet d'entrelacer et d'entremêler les éléments de manière harmonieuse et poétique. Ainsi est-il possible d'entrevoir dans le nomadisme une manière d'habiter perpétuellement chez-soi, d'être capable de s'approprier poétiquement un espace provisoire qui nécessairement s'échappera ensuite pour laisser en chemin la place à l'inédit et l'inconnu.

Là où Heidegger et Le Corbusier avaient besoin d'une cabane bien précise et localisée pour expérimenter le chez-soi en tant qu'espace réflexif et créateur, le nomade utopique n'attache pas son habitat dans un lieu précis mais partout à la fois. Si la sédentarisation marque une accroche très profonde dans un espace localisé et immuable, le nomade s'accomplit pleinement dans une échappée qui fonde sa possibilité d'habiter le monde dans un insaisissable nulle part qui focalise son refuge et son appropriation. Pour autant, et c'est en cela que nous éclairons l'utopie, ces deux modes spécifiques ne sont pas contradictoires et opposés, mais peuvent se concilier et se justifier dans une indéfinition de l'architecture en tant qu'espace à habiter. Dans l'ouverture béante de cette indéfinition se trame un ensemble de possibilités combinatoires et associables. L'art contemporain nous invite notamment, dans une époque où les transports se multiplient et varient immensément, à percevoir le voyage comme myriades de possibilités d'approches utopiques tant de l'espace que du temps.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 44.

Entre vitesse et ralentissement, entre proche et lointain, les frontières se brouillent pour offrir une variété incommensurable de rythmes qu'il appartient à chacun d'embrasser et saisir. Entre marche et avion, bateau et train, randonnée et baignade, le transport devient un mouvement perpétuel, plus ou moins rapide qui permet de prendre la route vers un ailleurs inconnu qui attire tout autant qu'il inquiète. Les migrations du XXe siècle mais aussi celles d'un XXIe débutant nous imposent une conception complexe qui s'étire entre mouvements touristiques de masse et migrations politiques rendues complexes et périlleuses. Le voyage conjugué au contexte contemporain semble bien éloigné des préoccupations utopiques où l'architecture de l'habitat se donne comme un accueil aux frontières perméables et poreuses. L'utopie telle que nous la présentons depuis le début de ce travail semble être remise totalement en cause dans la plupart des politiques actuelles qui stérilisent et classifient les espaces sous le joug de contrôles systémisés qui enclavent et délimitent non plus des espaces ouverts mais des lieux fermés de manière unilatérale. Dans ce climat complexe s'installe un clivage totalement déséquilibré au sein duquel se font face certains déplacements totalement libres et revendiqués et d'autres niés, réfutés et interdits. Les espaces ne semblent plus vraiment des enchaînements de réseaux et de connexions, mais des organisations unilatérales contrôlées par des systèmes politiques inégaux et désarticulés. Il s'agit d'une problématique à la fois spatiale, architecturale, politique et éthique à propos de laquelle l'utopie doit prendre tout son sens dans une analyse critique et philosophique. Nous ne pouvons que déplorer pour l'instant la stérilité de la plupart des débats où justement l'utopie créatrice et critique n'engage plus la pensée et les revendications.

L'utopie en tant que mise en dialogue et articulation des disciplines, peut-être plus que jamais, doit reprendre son droit de cité en tant qu'engagement et réflexion complexe et ouverte. Il s'agit alors de saisir les possibilités de conciliations et d'harmonisations des pratiques et des théories qui permettent d'investir poétiquement et poïétiquement le monde. L'architecture en tant que construction et accueil prend ainsi tout son sens au centre des débats qui permettent de mettre en charnière sédentarisation et nomadisme. C'est au sens de cette conciliation des opposés apparents que s'inscrit l'œuvre de Mario Merz qui réalise, parmi une série nombreuse, un igloo en tant que campement nomade et protecteur. En utilisant l'igloo comme figure

de l'habitat nomade et provisoire, Merz interroge tout autant l'art éphémère que l'architecture mobile et vernaculaire. S'inspirant des petites cabanes des Inuits, l'artiste italien questionne le refuge provisoire en reprenant la technique de ce peuple pour ambitionner un abri en forme de demi-sphère à la construction empirique. C'est ainsi, à l'instar des Inuits qui avancent leur igloo brique de glace par brique de glace, que Merz réalise en 1968 *L'igloo di Giap*¹⁰⁹⁵, sorte d'œuvre refuge qui interpelle dans sa forme contemporaine l'habitat éphémère et le nomadisme. Entre force et expansion, l'artiste imagine cet habitat perpétuellement reconstruit comme une architecture progressive dominée par la spirale en tant qu'évolution de la forme. Pour ce faire, il s'inspire de la suite de Fibonacci mais aussi du langage militaire qui résulte des mots du général Giap qui inspirera à l'artiste le nom de l'œuvre. Il imagine ainsi une structure métallique portable sur laquelle il place des petits sacs plastiques remplis d'argile qui forment dans leur disposition une spirale qui s'élève jusqu'au sommet du dôme. Par-dessus cette structure protectrice militaire, il installe un assemblage de néons bleus qui forment la phrase suivante : « *Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza* », soit en français « Si l'ennemi concentre ses forces, il perd du terrain. S'il les éparpille il perd de la force ». Associée au général Giap, cette phrase inquiète l'artiste tant sur un point de vue plastique et formel qu'en ce qui concerne un aspect plus théorique et politique. En effet, dans cette réalisation artistique qui rend une sorte d'architecture provisoire, Merz trouve un équilibre solide qui permet à la structure de tenir et de se tenir. En harmonisant les forces internes et externes, le plasticien parvient, à la manière des Inuits, à obtenir un refuge précaire et solide, mobile et immobile. Entre nomadisme et sédentarité, cette œuvre est un abri rassurant mais comporte aussi dans sa texture profonde une inquiétude liée au langage militaire. Réalisée pendant la Guerre du Vietnam, cette œuvre interpelle l'habiter dans un contexte de fortes tensions et empreint d'une immense précarité qui rend l'espace à la fois accueillant et dangereux. Merz se situe alors dans un entre-deux qui conjugue la poésie de l'habitat mobile et nomade mais aussi l'aspect critique et dénonciateur d'une guerre de territoires. A la fin des années 60, l'artiste s'inscrit déjà dans une actualité complexe où les espaces dans leurs partages et leurs échanges questionnent l'habitat par le prisme de la contre-utopie prônant la violence et les conflits. L'œuvre

¹⁰⁹⁵ Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968, cage de fer, sacs en plastique remplis d'argile, néon, batteries, accumulateurs, hauteur : 120 cm, diamètre : 200 cm, collection permanente du Centre Pompidou, Paris.

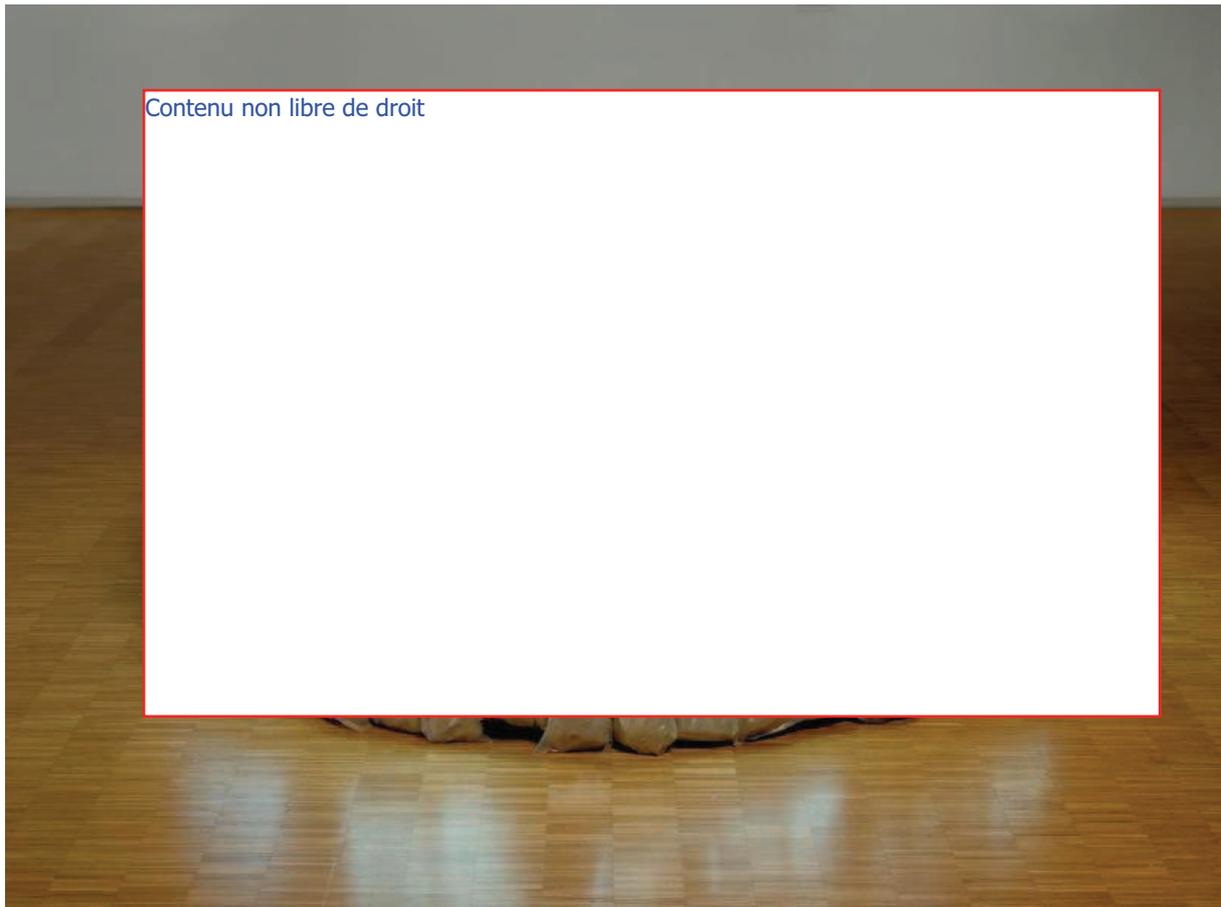


Figure 90 - Mario Merz, Igloo di Giap, 1968.

plastique de Merz possède cette force paradoxale de montrer un abri poétique provisoire tout en questionnant les égarements d'une guerre injuste et terrifiante. Nous retrouvons dans cette démarche la visée de More qui critiquait avec rage les guerres tout en tentant de proposer un monde meilleur et plus juste traduit par une beauté idéale et parfaite. Avec cet igloo tendu entre dedans et dehors, entre guerre et paix, Merz utilise l'habitat nomade pour stipuler la précarité des espaces dans une période critiquée et remise en question. Entre œuvre poétique et œuvre engagée, le refuge nomade devient un support utopique et critique où l'art s'instaure dans un questionnement esthétique et éthique. Comme le résume Jacinto Lageira, critique de l'œuvre pour le Centre Pompidou, « la forme de l'igloo incarne pour Merz la configuration par excellence d'une dialectique des contraires dans laquelle les choses et les événements ne sont jamais ni tout à fait résolus ni déjà donnés¹⁰⁹⁶ ». Dans ce positionnement de l'entre-deux, Merz initie une critique et ouvre une quantité d'interprétations qui n'ont pour but que d'inquiéter l'architecture et la politique dans un dialogue conjoint et articulé.

C'est dans cet entre-deux conciliant ou inquiétant que se bâtit la possibilité d'un chez-soi partout, c'est-à-dire la possibilité de trouver un refuge et de s'y sentir protégé et à son aise tout en demeurant mobile, en voyage. Il s'agit de la possibilité de concilier dedans et dehors dans une figure de l'accueil tout autant qu'une articulation entre mobile et immobile, entre sédentaire et nomade, dans un mode d'habiter qui est celui de l'équilibre. Le nomade utopique est ainsi celui qui sait partir sur les chemins de l'altérité en ayant la capacité de s'écarter du réel pour trouver refuge dans un nulle part inconnu. L'est aussi celui capable de repartir à nouveau, comme dans un éternel recommencement, afin de réengager incessamment la quête d'un nouveau chez-soi provisoire mais accueillant. Dans cette dynamique qui échappe à tout système mais répond à une évolution permanente, l'utopie est sans cesse remise en question par le parcours qui est toujours remis en route. Ainsi, comme le dit Bachelard, « nous avons chacun nos heures de chaumières et nos heures de palais¹⁰⁹⁷ ». Entre la maison pérenne et la tente nomade, habiter utopiquement l'espace se traduit dans un

¹⁰⁹⁶ Jacinto Lageira in, *Collection art contemporain : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 152.

¹⁰⁹⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 70.

entrelacs des formes et des possibilités. Acceptant une part de subjectivité qui alterne plus ou moins individuel et collectif, l'habitat utopique est un équilibre précaire à saisir et à questionner sans cesse afin d'imaginer de nouvelles formes d'habiter le monde dans un respect mêlant toujours éthique et esthétique.

C'est cette approche que nous lisons chez Defoe lorsqu'il poursuit son récit à propos de la résidence de Robinson. Si dans les premiers temps, ce dernier se construit un refuge provisoire, voyant la situation se poursuivre, il conçoit ensuite une cabane plus solide et mieux protégée. Y faisant l'expérience de l'écriture et donc de la création poétique dont nous parlions plus en avant, Robinson réalise qu'il a su se construire un chez-soi accueillant et créatif au milieu de nulle part, sur une île coupée du reste du monde. Peu à peu, le protagoniste se rend compte que cet acte d'appropriation s'ancre dans son organisation intime et s'attache à l'espace qui lui était alors inconnu et étranger. Son habitat marque la possibilité d'appréhender et de découvrir l'inconnu en l'habitant utopiquement. Dans ce nulle part qu'est l'île de Crusoé, sa cabane devient une attache propre qui le relie à cet espace inédit et insaisissable au début. Poursuivant sa quête de l'île, partant en pèlerinage à travers l'espace déployé, sa maison demeure un point d'ancrage qui articule en éternel retour son cheminement. Ainsi dit-il, en découvrant une terre pourtant plus attrayante au loin, « j'avoue que ce canton était infiniment plus agréable que le mien, et pourtant il ne me vint pas le moindre désir de déménager. J'étais fixé à mon habitation, je commençais à m'y faire, et tout le temps que je demeurai par là il me semblait que j'étais en voyage et loin de ma patrie¹⁰⁹⁸ ». Sa cabane devient le point nodal de son appropriation de l'espace utopique, il s'en éloigne pour mieux s'en retourner. Ce chez-soi sur la plage marque aussi la possibilité d'un dialogue avec un ailleurs qui est le reste de l'île qu'il découvre peu à peu. Poussant même cet enracinement à son extrême, Defoe rend progressivement le personnage accroc à cette cabane qui devient par excès son seul lieu, immobile et sélectif. Ainsi confie le personnage, « ce petit voyage à l'aventure, sans retraite assurée, m'avait été si désagréable, que ma propre maison – comme je l'appelais en moi-même – me semblait un établissement parfait en comparaison ; et cela me fit si bien sentir le confortable de tout ce qui m'environnait, que je résolus de ne plus m'en éloigner pour un temps aussi long, tant que mon sort me retiendrait sur

¹⁰⁹⁸ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 207.

cette île¹⁰⁹⁹ ». Cet extrait central du récit marque un enracinement de Crusoé qui sera, quelques pages plus loin, remis totalement en cause par l'arrivée de Vendredi qui intervient comme un retournement qui réenclenche la quête de l'altérité. Ce passage transitionnel, intermédiaire, nous invite pour autant à questionner l'immobilisme du corps, l'enracinement extrême dans son lien avec l'utopie. En effet, pouvons-nous nous demander : si le chez-soi est tellement rendu comme condition idéale, l'utopie de l'architecture ne serait-elle pas celle d'y rester en permanence ? L'adage dit « pour vivre heureux, vivons cachés » : que peut-on en penser au regard de l'utopie ? C'est ce que nous tenterons d'analyser dans cette digression contemporaine sur le nomadisme en nous demandant si, pour vivre heureux, il faut nécessairement vivre statique.

2-3-2 Habiter utopiquement son corps

Le corps est omniprésent en utopie tant il est nécessairement lié à ses notions et ses enjeux. Le corps constitue en effet le premier élément qui fait lien avec l'utopie tant dans sa conception que dans son ressenti et son effectuation : il est l'organe qui habite utopiquement le monde par la pensée mais aussi par ses aspérités et ses échanges. Le corps pense l'utopie, habite et façonne la cité idéale, investit la maison ou la cabane et évolue au cœur de ce décor utopique au sein duquel il marche et chemine sans cesse. Il est aussi le support d'un échange entre intériorité et extériorité mais aussi entre l'intime et le collectif, le privé et le public. A la base de toutes les expérimentations, le corps est multiple et initie tout autant la réflexion que la pratique artistique qu'elle soit plastique, littéraire, poétique ou bien architecturale. A la fois support et outil, fond et forme, sujet et objet, le corps s'implique en utopie de manière indéniable et fait le lien avec l'art en tant que production d'œuvres physiques et esthétiques. C'est cette origine archaïque de la création architecturale que perçoit Le Corbusier qui aligne architecture et corporéité d'une manière naturelle, presque innée.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 209.

Ainsi nous dit-il, « le constructeur a pris pour mesure ce qui lui était le plus facile, le plus constant, l'outil qu'il pouvait perdre le moins : son pas, son pied, son coude, son doigt¹¹⁰⁰ ». Le corps chez Le Corbusier apparaît comme cet outil premier et naturel qui inaugure le geste architectural qui résulte d'une pensée elle-même supportée par la corporéité. L'architecte bâtit par rapport et en fonction de son propre corps qui donne la juste mesure et une certaine universalité à la construction. Le corps en tant qu'entité tantôt mobile tantôt statique, dans sa stature, nous l'avons dit, impulse le geste architectural qui le réitère, le rejoue et met en place de nouvelles formes qui sont des possibilités d'habitations. Ainsi toujours chez Le Corbusier, l'architecte est celui qui, « en imposant l'ordre de son pied ou de son bras, [il] a créé un module qui règle tout l'ouvrage ; et cet ouvrage est à son échelle, à sa convenance, à ses aises, à sa mesure. Il est à l'échelle humaine¹¹⁰¹ ». Autrement dit, le corps est à l'initiative même de l'habitabilité de l'architecture. Si nous accentuons ici notre approche voulant relier nécessairement le corps et l'architecture, c'est précisément pour justifier et éclairer le fait que le nomadisme est une manière utopique et artistique d'habiter le temps et l'espace. S'ajoute alors à ce corps en stature et en verticalité la notion de mouvement qui est déplacement en rythme et en acte. Le corps bouge et voyage et ainsi, le voyageur nomade emporte nécessairement avec lui son outil et son rapport à l'architecture qui lui permet, nous l'avons dit, d'habiter partout et nulle part à la fois. Dans cette puissance de mouvement se trame une multitude incommensurable de jeux d'espaces mais aussi de jeux de temporalités qui se renouvellent et s'inventent sans cesse. Dans cette forme créative et mobile de l'habiter, Benoît Goetz nous rappelle que « c'est le corps qui architecture (au sens verbal du terme), c'est avec notre corps que nous modifions l'espace. Il s'agirait de concevoir l'habiter comme une chorégraphie généralisée¹¹⁰² ». Le corps fonde en effet ce rapport à la fois tendu et distendu au monde qui évolue sans cesse afin d'offrir la possibilité d'un habiter où sédentarisme et utopie se rencontrent et échangent. L'utopie réside notamment dans ce paradoxe qui consiste, à travers le corps, à se sentir partout chez soi, c'est-à-dire ne pas s'ancrer de manière figée dans un lieu précis mais de tenter l'expérience d'un habitat sans cesse éphémère et mobile.

¹¹⁰⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 53.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 54.

¹¹⁰² Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 14.

Le nomade utopique est celui qui, mu par un désir de bouger régulièrement, est capable de s'abriter et de se recueillir dans la mesure que lui propose son corps comme espace et temporalité mobile en perpétuelle création. Là où le sédentaire ressent le besoin de s'installer solidement et définitivement dans un espace précis qu'il désigne et bâtit, le nomade répond à un appel de l'ailleurs en tant qu'espace inédit et inconnu. Nous rappelons que ces deux positions ne sont pas nécessairement opposées et qu'elles suggèrent tout autant de possibilités d'habiter utopiquement l'espace. Le point crucial de différence est le rapport au corps qui s'effectue soit dans un mouvement intellectuel induit dans l'immobilité, soit dans un mouvement qui répond à la nécessité de bouger physiquement. Le voyage du sédentaire s'effectue à une petite échelle que la pensée et l'imagination permettent de dépasser tandis que le voyage nomade chemine concrètement vers un perpétuel ailleurs. Au cœur de ces deux puissances qui permettent d'habiter utopiquement le monde, est convoqué l'ailleurs comme possibilité d'un nulle part qui m'attire et me convoque au-delà du réel et des attentes. C'est justement l'intérêt que nous relevons dans l'œuvre de Lucy Orta qui, avec *Architecture corporelle – Vêtement collectif pour quatre personnes*¹¹⁰³, se place justement à l'entrecroisement de ces deux puissances esthétiques et philosophiques. L'artiste réalise en effet une sorte de tente habitable dont le matériau et la constitution de l'ensemble offrent un vêtement portatif. A mi-chemin entre vêtement et architecture, cette tente nomade offre un refuge corporel rassurant et confortable. Sorte de tente-habit, l'œuvre de Lucy Orta est une tente dotée d'appendices en forme de manches, de capuches, de pantalons et de poches. Elle reprend ainsi les bases des codes vestimentaires qui s'inspirent du corps pour envisager un habitat certes minimaliste et précaire, mais un habitat tout de même. Réalisée dans les années 90, en pleine guerre du Golfe, cette tente portative est une réponse artistique et politique à la situation complexe des conflits et des migrations entraînés. Questionnant le nomadisme en tant que situation subie et précaire, l'artiste retourne poétiquement le propos en réalisant une architecture mobile et intime. Entre œuvre engagée et réponse utopique, cette réalisation utilise le vêtement comme une répétition du corps recouvert d'une peau protectrice qui lie le dedans et le dehors de

¹¹⁰³ Lucy Orta, *Architecture corporelle – Vêtement collectif pour quatre personnes*, 1996, polyamide recouvert d'aluminium, polyester microporeux, armatures télescopiques en aluminium, semelles antidérapantes, 180 x 180 x 150 cm, exposition « Women House – La maison selon elles », Monnaie de Paris, 2017, Paris.

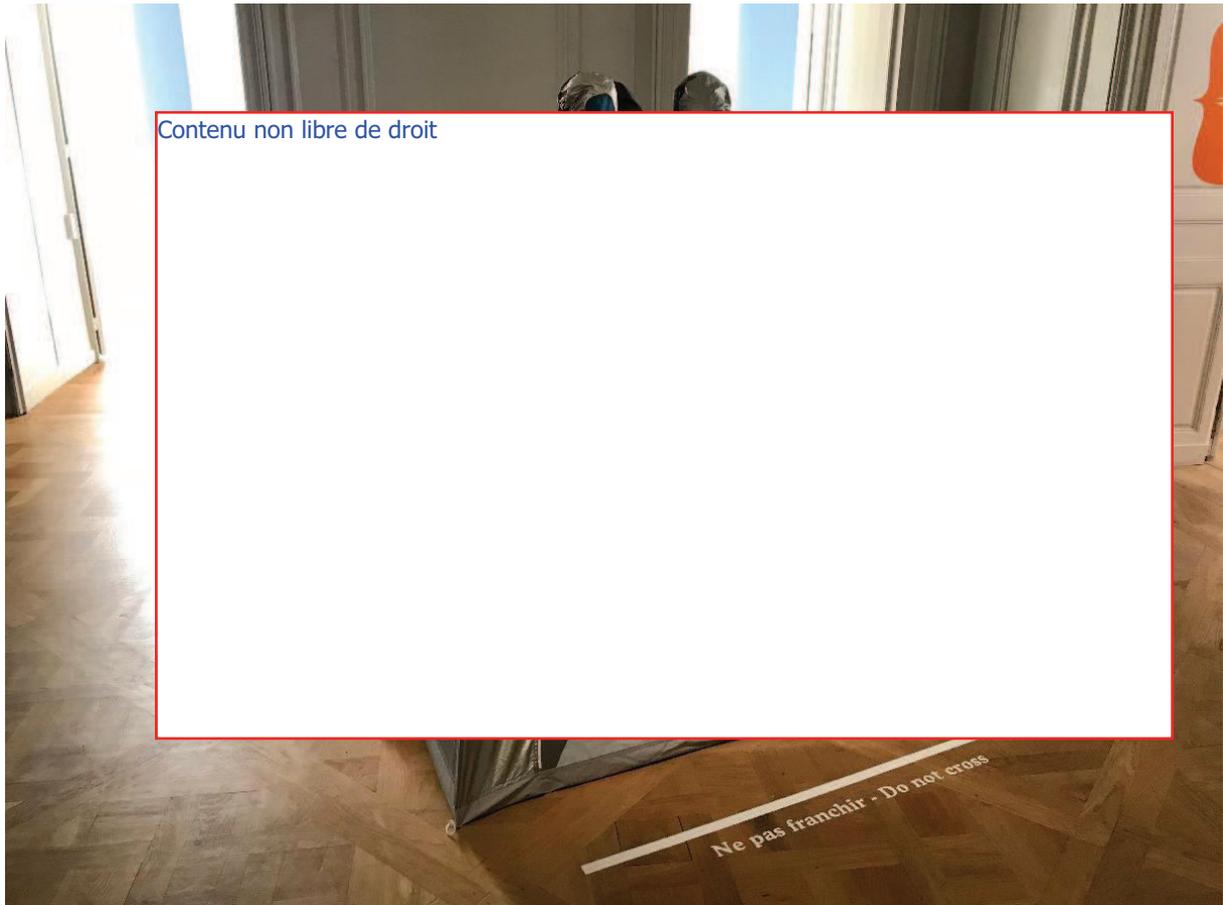


Figure 91 - Lucy Orta, Architecture corporelle – Vêtement collectif pour quatre personnes, 1996.

manière perméable. Le vêtement devient habitable et l'architecture se transporte avec soi-même. Combinaison sac-à-dos, cette œuvre est une invitation à habiter utopiquement le monde en le parcourant, à quitter sa maison de gré ou de force. Le nomadisme chez Orta est un acte d'architecture où le corps est une notion névralgique et centrale. Le corps habite son espace architecturé de manière minimaliste et permet ainsi le déplacement, le cheminement vers l'altérité comme découverte de nouveaux mondes mais aussi de l'Autre. Invitation au voyage, cette œuvre peut être portée seule ou à plusieurs ce qui accentue le choix des possibilités. Entre ouverture et fermeture, les matériaux respirants de cette œuvre sont à la fois confortables et pratiques. Au cours du voyage entrepris, cette tente peut ainsi devenir campement, arrêt, refuge et fonder ainsi une expérience du nomadisme qui s'articule entre le mobile et l'immobile. Enfin, dans le geste souvent engagé de l'artiste féministe qu'est Orta, nous pouvons aussi percevoir une architecture-vêtement émancipatrice de la femme qui acquiert une autonomie et une indépendance dans la possibilité du mouvement, du départ et de l'habitat utopique vers un ailleurs. Cette œuvre complexe est alors révélatrice d'une époque en mutation, en mouvement, qui marque la fin d'un XXe siècle où les cloisons s'estompent, bougent et se fluidifient. Entre conflits mondiaux et reconsidérations politiques, le nomadisme devient une manière parfois nécessaire mais souvent utopique de réengager l'architecture mobile comme une réponse à l'évolution des sociétés occidentales. Il s'agit en effet d'une période où tout bouge, où la vitesse s'accélère et de fait, l'art contemporain ne peut que se pencher sur de nouveaux modes et de nouvelles possibilités d'habiter l'espace et le temps. Entre critiques engagées et propositions artistiques et architecturales, l'art s'empare de l'utopie pour envisager ce qui demeurait jusqu'alors inenvisageable. Mettre le corps en mouvement devient un besoin, une nécessité qui marque tout autant l'architecture que les arts plastiques au tournant du millénaire qui induit une multitude de changements et d'évolutions. Dans la charnière de cette époque transitionnelle mobile et changeante, le nomadisme entendu par le prisme de l'utopie devient le centre de nombreux projets et de nouvelles propositions éthiques et esthétiques. Les mouvements s'accroissent et le départ vers utopie devient à la fois moins inquiétant et plus ouvert, plus démocratisé, mais tout aussi critique et revendicatif.

Pour autant, le début des années 2000 voit apparaître le développement d'Internet et avec lui, une manière plus statique de découvrir le monde. Là où il fallait se mettre en route soit par l'imagination, soit par le mouvement du corps, l'apparition d'Internet, des téléphones portables et des réseaux sociaux freine les élans initiateurs et offre au corps la possibilité d'arpenter l'espace sans pour autant se mettre en mouvement. Progressivement, les espaces mais aussi les échanges et les rencontres se virtualisent et cela fonde de nouveaux modes de consommation et de communication. Le voyage des possibles incommensurables initié par l'utopie tend à s'estomper au profit d'une uniformisation des pratiques. Le corps restreint ses déplacements et ses errances poétiques car il dispose de tout ce dont il semble avoir besoin, à portée de main. Un certain immobilisme marque alors les nouvelles pratiques connectées qui freine tout autant le voyage que la rencontre véritable de l'altérité. Si Internet accroît indubitablement les ouvertures virtuelles et culturelles, il est bien souvent, chez certains, un enclavement inquiétant dans une réalité nouvelle mais aut centrée et narcissique. Là où l'utopie prône le rassemblement autour du forum en tant que *khôra*, Internet initie un nouveau forum où les gens ne se font plus face et ne se rencontrent que de manière virtuelle et bien souvent stérile. Dérive d'un système initialement empreint d'utopie, la connectivité semble de nos jours atteindre certaines de ses limites en déployant un espace clos, unilatéral et retourné sur lui-même. Sur les réseaux sociaux par exemple, la vie intime devient publique dans un espace privé de seuils articulatoires, où le partage relève d'un échange superficiel et uniformisé. Codifiés et contrôlés, les échanges se font en superficie mais rarement en profondeur. Le corps focalisé sur un écran plus ou moins grand s'enferme dans un rapport stérile où l'espace et le temps semblent s'annihiler. Là où l'utopie déploie un rythme autonome et autogénéré, la connectivité poussée à l'extrême répond à une injonction de vitesse exacerbée qui annule notre expérimentation physique et poétique de l'espace et du temps. Prônant la plupart du temps une estime de soi, l'écran narcissique du téléphone ou de l'ordinateur fonde un rapport de miroir que l'on ne traverse plus, comme l'Alice de Carroll, mais qui renvoie indubitablement son propre reflet. L'espace envisagé n'est plus l'utopie d'une place ou d'une tour où les gens se croisent et se rencontrent afin de conjuguer dedans et dehors, mais une exacerbation de l'intime, une représentation superficielle de la corporéité érigée en code et en système. Quand l'utopie perçoit l'architecture de la maison comme un espace poreux de recueils et d'échanges, certains systèmes contemporains tendent à instaurer

des lieux stériles et uniformes où règnent l'entre-soi et la culture stérile. C'est justement ce « vivre caché » que nous tentons ici de questionner afin de saisir comment et en quoi l'utopie est de nos jours, peut-être plus que jamais, essentielle et nécessaire.

Si le corps, nous l'avons-dit, est l'outil et le support premier de l'architecture, il convient de questionner un système où l'enfermement de ce dernier est poussé à son paroxysme dans une expérience absolue voire extrême. Nous prenons alors comme départ l'analyse que fait Thoreau lors de son expérience à Walden au cours de laquelle il nous révèle que, « tout homme est le bâtisseur d'un temple, appelé son corps, au dieu qu'il révère, suivant un style purement à lui, et il ne peut s'en tirer en se contentant de marteler du marbre. Nous sommes tous sculpteurs et peintres, et nos matériaux sont notre chair, notre sang, nos os¹¹⁰⁴ ». Le corps chez Thoreau devient bien cet élément primordial qu'il s'agit de façonner et comprendre afin d'habiter poétiquement et artistiquement l'espace. Pour autant, il convient d'interroger les limites de ce fonctionnement dans un questionnement au sein duquel le corps en tant qu'habitation est poussé à l'extrême. Ce cas absolu de solitude où le corps s'enferme et se referme sur lui-même est présenté par Tournier dans un extrait où Robinson fait une expérience extrême de sa corporéité en tant qu'habitat intime, privé et fermé. Robinson se retranche peu à peu dans sa grotte et en atteint des profondeurs encore jamais connues. Dans les abysses de cette grotte devenue personnage féminin, le protagoniste ne fait plus qu'un avec l'espace dont il confond les contours avec ceux de son propre corps. Ainsi, nous dit Tournier, la grotte :

n'était plus un domaine à gérer, mais une *personne*, de nature indiscutablement féminine, vers laquelle l'inclinaient aussi bien ses spéculations philosophiques que les besoins nouveaux de son cœur et de sa chair. Dès lors il se demandait confusément si la grotte était la bouche, l'œil ou quelque autre orifice naturel de ce grand corps, et si son exploration poussée à son terme ne le conduirait pas dans quelque repli caché répondant à quelques-unes des questions qu'il se posait¹¹⁰⁵

La grotte est la femme et la mère pour Robinson, soit le retour à un état primaire qu'induit sa solitude accentuée et revendiquée par l'île. Dans le fait de subir cet enfermement, seul et isolé, le protagoniste s'inscrit dans une expérience inédite de

¹¹⁰⁴ Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, op. cit., p. 254.

¹¹⁰⁵ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 101-102.

l'espace et du temps où ces derniers se confondent avec son propre corps et son propre esprit. Cette expérience devient celle absolue d'un corps réduit au minimum, dont les sens se limitent comme par exemple celui de la vue. Robinson seul dans son corps-grotte devient une sorte d'aveugle immobile lancé à la rencontre du noir absolu comme découverte d'un vide premier et initial. Dans cet état absolu de recueillement solitaire, Robinson n'est plus le voyageur nomade et aventurier que nous connaissions au début du récit mais il devient la figure métaphorique de l'immobilisme et de l'absence :

Il fallait dépasser l'alternative lumière-obscurité dans laquelle l'homme est communément enfermé, et accéder au monde des aveugles qui est complet, parfait, certes moins commode à habiter que celui des voyants, mais non pas amputé de toute sa partie lumineuse et plongé dans des ténèbres sinistres, comme l'imaginent ceux qui ont des yeux. L'œil qui crée la lumière invente aussi l'obscurité, mais celui qui n'a pas d'yeux ignore l'une et l'autre, et ne souffre pas de l'absence de la première. Pour approcher cet état, il n'était que de rester immobile très longtemps dans le noir, ce que fit Robinson¹¹⁰⁶

Tournier nous désigne ici une expérience unique de l'habiter qui est débarrassée des ornements et du réel pour obtenir un accès à la vérité d'un corps plongé dans le vide spatial et temporel. Il ne fait plus qu'un avec Speranza, son île, sa grotte, qui n'est plus un prolongement de son corps mais devient peu à peu son corps à part entière. Il fait corps avec l'espace qui l'accueille dans un équilibre absolu, impénétrable et incommensurable : « Le calme le plus absolu régnait autour de lui. Aucun bruit ne parvenait jusqu'au fond de la grotte. Pourtant il savait déjà que l'expérience promettait de réussir, car il ne se sentait nullement séparé de Speranza. Au contraire, il vivait intensément avec elle¹¹⁰⁷ ». Dans ce voyage au plus profond de sa spatialité, Robinson habite intégralement l'espace, sans réserve, catégoriquement et pleinement. Il atteint l'acmé de l'espace en tant que corps qui répond et agit à l'image de sa propre personne. Dans cette rencontre intime, presque érotique, le personnage habite l'intérieur de l'île, la quintessence de l'île qui l'entoure et l'épouse dans un calme et un silence absolus. Tournier nous donne accès au centre névralgique de l'île en tant que rupture utopique et étape cruciale du voyage intérieur. Robinson pris dans les

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 102-103.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 103.

entrailles de la grotte architecture l'enfermement comme espace ultime que rien n'outrepasse et que plus rien n'influence :

Il devait se trouver à proximité du *foyer* de Speranza d'où partaient en étoiles toutes les terminaisons nerveuses de ce grand corps, et vers lequel affluaient toutes les informations venues de la superficie. Ainsi dans certaines cathédrales y a-t-il souvent un point d'où l'on entend, par le jeu des ondes sonores et de leurs interférences, les moindres bruits qu'ils proviennent de l'abside, du chœur, du jubé ou de la nef¹¹⁰⁸

Avec cette image architecturée de la grotte, Tournier nous invite à concevoir l'espace et le temps comme des vérités ultimes qui outrepassent le réel et l'entendement. Métaphore de l'espace et de la temporalité utopiques exacerbés et poussés à leur paroxysme, la grotte devient la vérité architecturale du voyage utopique de Robinson. Sorte d'inatteignable aboutissement, Robinson fait alors l'expérience de l'indicible et de l'inédit. Tel Alice de Carroll qui chute dans le terrier, porte symbolique du Pays des Merveilles, Robinson se plonge à corps perdu dans l'ultime boyau de la grotte et fait ainsi la rencontre de l'utopie extrême où temps et espaces s'annulent laissant ainsi à son corps l'unique place vacante qui est celle de l'accueil et de la découverte :

Puis il se leva et sans hésitation ni peur, mais pénétré de la gravité solennelle de son entreprise, il se dirigea vers le fond du boyau. Il n'eut pas à errer longtemps pour trouver ce qu'il cherchait : l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite. Il fit aussitôt quelques tentatives sans succès pour s'y laisser glisser. Les parois étaient polies comme de la chair, mais l'orifice était si resserré qu'il y demeurerait prisonnier à mi-corps. Il se dévêtit tout à fait, puis se frotta le corps avec le lait qu'il lui restait. Alors il plongea, tête la première, dans le goulot, et cette fois il y glissa lentement mais régulièrement, comme le bol alimentaire dans l'œsophage. Après une chute très douce qui dura quelques instants ou quelques siècles, il se reçut à bout de bras dans une manière de crypte exigüe où il ne pouvait se tenir debout qu'à condition de laisser sa tête dans l'arrivée du boyau. Il se livra à une minutieuse palpation du caveau où il se trouvait. Le sol était dru, lisse, étrangement tiède, mais les parois présentaient de surprenantes irrégularités. Il y avait des tétons lapidifiés, des verrues calcaires, des champignons marmoréens, des éponges pétrifiées. [...] Mais ce que retint Robinson plus que tout autre chose, ce fut un alvéole profond de cinq pieds environ qu'il découvrit dans le coin le plus reclus de la crypte. L'intérieur en était parfaitement poli, mais curieusement tourmenté, comme le fond d'un moule destiné à informer une chose fort complexe. Cette chose, Robinson s'en doutait, c'était son propre corps, et après de nombreux essais, il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 103-104.

insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée¹¹⁰⁹

Dans cet accomplissement complet de l'expérience d'habiter, Robinson semble atteindre l'impossible utopie qui est induite par un temps et un espace inenvisageables car créés de manière inédite par et pour son corps. Au sein de cette rupture, Robinson épouse l'île en tant qu'entité créative et exceptionnelle, idéale et aboutie : « Il était suspendu dans une éternité heureuse. [...] Qu'elle n'était pas sa paix, logé ainsi au plus secret de l'intimité rocheuse de cette île inconnue ! ¹¹¹⁰ ». Accomplissement total dans la quête du personnage, cette enclave de l'île devient un élément principal de sa propre création en tant que corps pensant et architecturant. Le réel est totalement dépassé pour le personnage dans un instant indicible au cours duquel il jeûne, devient aveugle mais aussi annule son lien au temps chronologique au profit d'une temporalité autogénérée, sans emprise : « chaque fois qu'il demandait à sa mémoire de faire un effort pour tenter d'évaluer le temps écoulé depuis sa descente dans la grotte, c'était toujours l'image de la clepsydre *arrêtée* qui se présentait avec une insistance monotone à son esprit¹¹¹¹ ». En descendant dans les entrailles de cette grotte, le temps et l'espace du réel s'éclipsent pour faire place à une temporalité et une spatialité à la fois impénétrables et incommensurables.

Au cœur de son épopée utopique, de son voyage initiatique imprévisible, Robinson exerce l'accomplissement ultime de l'indéfinissable utopique qui s'affirme dans un dialogue où temps et espace se répondent à l'écart total d'un réel liminaire. Le nomadisme utopique participe aussi de ce moment extatique où le voyage s'arrête, dans un lieu et un instant non identifiés qui fondent une découverte poïétique et poétique qui marque un recueillement et ainsi une réflexion nouvelle, encore latente. La lecture de Tournier en tant que récit utopique nous apprend à saisir l'expérience de la solitude et de l'enfermement, non point comme un isolement stérile et narcissique, mais comme la révélation d'une corporéité créative et philosophique. Le corps enfermé seul dans son habitat construit un lien spécifique et unique tant avec l'espace qu'avec le temps qui deviennent des valeurs abstraites, à l'écart du réel systémisé et codifié. C'est en ce sens que s'installe aussi la possibilité créative qui résulte d'une étape de

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 105-106.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 106.

¹¹¹¹ *Ibidem*.

recueillement poïétique, d'établissement du projet qui initie tant la réflexion que le geste artistique. Cette démarche presque extrémiste est celle de l'artiste Abraham Poincheval qui en avril 2014 décide de passer treize jours enfermé à l'intérieur d'un ours factice. Entre expérimentation de l'enfermement et questionnement sur le voyage intérieur, l'artiste développe une dynamique artistique qui tend à concevoir des performances visant à atteindre certaines limites. Pour cet enfermement réalisé au Musée de la chasse et de la nature de Paris, l'artiste conçoit un ours creux à l'intérieur duquel il installe le strict minimum pour survivre presque deux semaines : quelques denrées, à boire, une bouilloire, une trousse de premiers secours, quelques éléments hygiéniques et des livres. Ainsi enfermé jour et nuit, Poincheval se plonge dans une introspection proche d'une hibernation retransmise par des caméras pour le public à l'extérieur avec lequel il garde un maigre contact. En effet, pendant cette performance qu'il intitule (*Dans*) *la peau de l'ours*¹¹¹², les visiteurs sont invités à lire à voix très haute des ouvrages mis à disposition tels que *Vingt mille lieues sous les mers*, de Jules Verne, *Walden ou la vie dans les bois*, de Thoreau, ou encore les *Contes de Perrault* et *Boucle d'or et les Trois Ours*. Durant ces treize jours, l'artiste habite littéralement l'espace clos de la bête et expérimente ainsi une spatialité et une temporalité inédites qui échappent du réel. Mis à l'écart du monde pour cette performance extrême, Poincheval questionne l'isolement, la rupture mais aussi le lien avec l'animal en tant que voisin de l'homme. Il renoue ainsi avec une riche tradition allant du cheval de Troie jusqu'au *Moby Dick* de Melville. Il se place volontairement dans les entrailles de la bête qui répète de manière variée son propre corps enfermé dans ce refuge de fortune. Poincheval réalise ainsi une sorte de voyage utopique intérieur à la découverte de la solitude mais aussi de sa propre corporéité. Comme le Robinson Crusoé de Tournier, Poincheval, dans cet enfermement ultime, ne fait plus qu'un avec l'espace et le temps que déploie l'habitation sommaire et minimaliste. Dans cette déconnexion du réel, l'artiste poursuit un cheminement artistique de la performance qu'il poursuivra ensuite dans d'autres œuvres où il sera enfermé dans une pierre ou encore lorsqu'il tentera de couvrir des œufs au Palais de Tokyo.

¹¹¹² Abraham Poincheval, (*Dans*) *la peau de l'ours*, avril 2014, performance, Musée de la chasse et de la nature, Paris.



Figure 92 - Abraham Poincheval, (Dans) la peau de l'ours, 2014.

Si la pratique de Poincheval peut sembler parfois trop théâtralisée ou bien très narcissique, sa démarche demeure néanmoins fort intéressante du point de vue de l'habitation solitaire et utopique. Comme le rappelle Nietzsche, « beaucoup parler de soi peut également être un moyen de se cacher¹¹¹³ ». En se coupant du monde de manière artistique et poétique, l'artiste questionne en effet ce même monde dont il s'exclut dans une critique contemporaine et philosophique. Plongé au cœur de cet ours immobile mais en position de marche, le voyage du nomade utopique est inquiété dans cette œuvre où l'architecture en tant qu'agencement et espacement d'espace est omniprésente. Entre habitations archaïques et démarches contemporaines, Poincheval pointe du doigt les dérives et les égarements de notre société qui l'inspire et l'inquiète. Loin de prôner un retour à l'essentiel, il questionne l'éthique de notre époque actuelle qui tend bien souvent à s'uniformiser et ainsi à délaïsser dans ses enjeux l'utopie comme possibilité directrice ouverte vers l'inconnu et l'ailleurs. Au sein de ce voyage immobile, il renoue avec Thoreau, de Maistre ou encore Defoe et Tournier, qui à travers leurs voyages utopiques, proposent de nouvelles manières de concevoir le monde et son habitabilité. En côtoyant poétiquement les limites de l'utopie offertes par l'art, l'artiste dévoile un champ nouveau de possibilités qui créent le dialogue, le débat et les échanges. Il se place ainsi dans une position poétique qui est celle de l'artiste contemporain capable d'offrir son regard inquiet et poétique sur un monde en perpétuel changement. Entre sédentaire curieux et nomade élancé, Poincheval investit l'utopie architecturale comme la possibilité d'un habitat nouveau et ouvert sur l'inconnu et l'altérité.

Si ces quelques expériences utopiques de l'enfermement corporel sont révélatrices et formatives au sujet de l'art et de l'architecture, l'utopie nous apprend perpétuellement à remettre en cause les acquis et donc aussi à savoir quitter un modèle pour le dépasser et aller au-delà vers un encore ailleurs. C'est ce départ nécessaire que fonde l'épisode de la grotte chez Tournier qui ne peut laisser Robinson enfermé seul. Dès lors, une fois sa découverte de soi et de l'espace accomplie, le narrateur quitte son état léthargique et extatique au profit d'une conception nouvelle et inconnue. Ayant atteint les limites extrêmes de l'espace et du temps utopiques de la grotte, Robinson ressent intimement la nécessité de quitter ces entrailles pour accéder

¹¹¹³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 136.

à quelque chose de nouveau qui le relance et l'inquiète tout autant que se poursuit l'acte d'écrire le récit : « Robinson eut le pressentiment qu'il fallait rompre le charme s'il voulait jamais revoir le jour. La vie et la mort étaient si proches l'une de l'autre dans ces lieux livides qu'il devait suffire d'un instant d'inattention, d'un relâchement de la volonté de survivre pour qu'un glissement fatal se produisît d'un bord à l'autre¹¹¹⁴ ». Si la pause et le recueillement sont nécessaires au cheminement nomade vers l'utopie, il faut pour autant sans cesse reprendre la route afin de ne pas s'ancrer dans une systématisation des expériences et des découvertes. L'utopiste est alors celui capable de ressortir de la caverne qui abrite son savoir, son rapport à l'expérience esthétique et sa découverte. Ce « re-départ » n'est pas une négation du passé et du vécu acquis mais la réponse nécessaire à un besoin de remise en route qui questionne et agite sans cesse. Ainsi Robinson quitte-t-il sa grotte révélatrice pour saisir la poursuite d'un cheminement perpétuel :

L'obscurité lactée persistait autour de lui, ce qui ne laissait pas de l'inquiéter. Serait-il devenu aveugle pendant son long séjour souterrain ? Il progressait en titubant vers l'orifice quand une épée de feu le frappa soudain au visage. Une douleur fulgurante lui dévora les yeux. Il couvrit son visage de ses mains [...]. Dans la pénombre lénifiante de la maison, son premier soin fut de remettre en marche la clepsydre¹¹¹⁵

Robinson remet en marche de nouveaux temps et de nouveaux espaces lumineux afin de poursuivre son parcours. Fort de cette expérience comme aboutissement ultime de sa solitude et de sa corporéité, il se remet en route vers un ailleurs qui l'attire et l'inquiète. Il s'agit alors de savoir sortir d'une situation donnée pour éprouver, loin de l'enfermement, l'expérience de l'altérité comme rencontre de l'autre en tant qu'inconnu et étranger.

¹¹¹⁴ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 109.

¹¹¹⁵ *Ibidem*, p. 110.

2-3-3 L'utopie du voyage à l'épreuve de l'altérité

Ainsi, le voyageur nomade poursuit son parcours et bien souvent lui est associé, nous l'avons vu, la figure du solitaire qui habite le monde selon ses propres modes et ses attentes intimes. S'éloignant un peu de cette image parfois stéréotypée, l'utopie nous amène à comprendre au sein de ce voyage la place accordée à l'autre en tant qu'inconnu, qu'étranger, en tant que pure figure de l'altérité qui se situe encore dans un nulle part en latence. Si le corps devient le support et l'outil principal du nomade qui habite à la fois partout et nulle part, ce même corps fonde la possibilité d'un nécessaire rapport à autrui. Entre privé et public, intime et extime, le corps fonde le rapport premier à l'autre en tant qu'élément articulatoire et lié. Emmanuel Levinas, dont la pensée immense sur l'altérité nous accompagnera tout au long de cette partie, nous dit ainsi que : « *Etre corps* c'est d'une part *se tenir*, être maître de soi, et, d'autre part *se tenir sur terre*, être dans l'*autre* et par là, être encombré de son corps¹¹¹⁶ ». Il s'agit là de se tenir dans une articulation insaisissable et évidemment utopique qui tend à harmoniser solitude et solidaire, le moi seul et le moi avec l'autre. Si la solitude est par exemple un élément essentiel et formateur dans le récit de Robinson Crusoé, cette solitude atteignant son paroxysme avec l'épisode de la grotte est suivie d'une expérience inédite de l'altérité qui relance tout autant le récit que le langage et l'utopie. Si Robinson s'accommode progressivement de sa solitude subie, c'est dans un premier temps une rupture violente qui fonde son détachement du réel et en accentue la perte. Isolé par l'île qui marque son écart, le personnage découvre la surprenante et inattendue solitude qui l'accable initialement et le perd dans cet éloignement premier que nécessite l'utopie. A cette solitude stupéfiante s'ajoute la perte de repères spatio-temporels que nous connaissons bien et c'est ainsi que Tournier nous présente un naufragé esseulé et perdu : « Il était plus grave – c'est-à-dire plus lourd, plus triste – d'avoir pleinement reconnu et mesuré cette solitude qui allait être son destin pour longtemps peut-être¹¹¹⁷ ». Ne reconnaissant ni vraiment le temps ni vraiment l'espace, Robinson est accablé par cette rupture qui est accentuée par l'absence de l'autre comme entité significative et représentative. C'est dans cette perte initiale que Robinson ressent le besoin de construire sa cabane et par la suite d'y installer un

¹¹¹⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 177.

¹¹¹⁷ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 19.

assemblage d'éléments afin d'écrire son histoire, son journal et donc de partager avec l'écrit son expérience utopique de la rupture. Dans cette quête de communication, de transmission et de signification, Robinson plonge son absence de dialogue, de langage oral qui découle d'une solitude presque insupportable. Ainsi dit-il, « ici je suis devenu peu à peu une manière de spécialiste du silence, des silences¹¹¹⁸ ». Face au besoin rassurant de partager son expérience par le langage, le personnage ne rencontre en face de lui personne à qui communiquer son histoire, son aventure. L'ensemble de son corps projeté vers l'extérieur demeure sans réponse, confronté à l'immensité de l'illimité qui lui fait face, dont la mer métaphorise l'insaisissable et inatteignable profondeur. Personne ne lui fait face et aucun retour ne parvient de ses tentatives d'échanges et de rencontres : « Chacun de ses gestes, chacun de ses travaux était un appel lancé vers quelqu'un et demeurait sans réponse¹¹¹⁹ ». Son corps fait l'expérience clivante de l'unilatéralisme, c'est-à-dire que la réception d'autrui, en étant inexistante, marque son fonctionnement d'une manière unique et monofocale. S'il est capable d'investir l'espace avec son corps pour habiter l'île, il s'agit d'une expérience marquée par le sceau de la solitude, par l'absence d'un partage et d'échanges créateurs et transmissibles. Echoué sur cette île inconnue, esseulé et inquiet, « Narcisse d'un genre nouveau, abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi, il médita longuement en tête à tête avec lui-même. Il comprit que notre visage est cette partie de notre chair que modèle et remodèle, réchauffe et anime sans cesse la présence de nos semblables¹¹²⁰ ». Dans ce retrait du monde dont il s'accommode peu à peu pour partager l'espace et le temps d'un ailleurs inconnu, Robinson ressent le manque d'un visage essentiel vers lequel se tourner, auquel s'adresser, ne serait-ce que pour effectivement exister en dehors de son propre corps. Sa voix s'élance dans le vide et ne trouve aucun écho dans cette absence de visage : « J'ai beau sans cesse parler à haute voix, ne jamais laisser passer une réflexion, une idée sans aussitôt la proférer à l'adresse des arbres ou des nuages, je vois de jour en jour s'effondrer des pans entiers de la citadelle verbale dans laquelle notre pensée s'abrite et se meurt familièrement, comme la taupe dans son réseau de galeries¹¹²¹ ». Dans cet enfoncement du langage que ressent petit à petit Robinson se laisse apparaître

¹¹¹⁸ *Ibidem*, p. 84.

¹¹¹⁹ *Ibidem*, p. 124.

¹¹²⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹¹²¹ *Ibidem*, p. 68.

l'épisode de la grotte qui correspond à une approche ultime de l'aveuglement et du silence. Cette épreuve érotique et corporelle de l'isolement au fin fond de la grotte marque l'aboutissement et l'accomplissement de cette solitude exacerbée qui devient critique. Dans cet isolement qui évolue crescendo vers une rupture totale et sans aucun lien avec l'extérieur, Robinson accomplit une étape essentielle et créatrice de son aventure utopique qui lui permet alors de disposer de nouveaux éléments pour progresser. Il découvre la véritable nécessité du langage qui relie les hommes dans une fraternité créative et éthique qui accueille et accompagne.

L'isolement total et stérile devient la révélation d'un besoin primordial et nécessaire d'échanger avec l'autre en tant qu'altérité qui m'appelle et se donne en réponse : « Le langage relève en effet d'une façon fondamentale de cet univers peuplé où les autres sont comme autant de phares créant autour d'eux un îlot lumineux à l'intérieur duquel tout est – sinon connu – du moins connaissable¹¹²² ». Dans la perte de repère et de l'autre, il comprend et découvre ce qui est en cela réellement essentiel c'est-à-dire un assemblage de connexions qui relient les êtres et les choses ensemble. L'autre n'est plus à percevoir comme une possibilité mais comme un besoin, une nécessité qui me relie avec moi-même en tant qu'acte de langage et de sens. En lien avec l'autre inconnu qui me ressemble se trame un lien de significations mais aussi de créations. Ce lien me donne accès à la vérité de l'existence tout autant qu'à celle du langage qui l'affirme et de l'art qui la montre. Il s'agit dans l'expérience de l'altérité de s'écarter des écueils et des erreurs pour accéder à l'affirmation et l'effectuation de la vérité en acte. C'est cela que découvre Robinson dans son expérience prolongée et maïeutique de la solitude : « Contre l'illusion d'optique, le mirage, l'hallucination, le rêve éveillé, le fantasme, le délire, le trouble de l'audition ... le rempart le plus sûr, c'est notre frère, notre voisin, notre ami ou notre ennemi, mais quelqu'un, grands dieux, quelqu'un !¹¹²³ ». Dans cette quête de l'autre apparaît donc le sentiment d'une nécessité fondatrice de la vérité qui dirige ma pensée et mes actes. Si cela est possible en son fort intérieur, son existence propre ne peut se faire qu'à travers une extériorité qui répond et accueille tout autant qu'elle renvoie et projette. Ainsi se fonde la pensée en acte, une pensée fondée en un intérieur qui se transmet et s'effectue vers un extérieur inconnu, un autre qui me fait face. Le corps en tant qu'espace enveloppé

¹¹²² *Ibidem*, p. 54.

¹¹²³ *Ibidem*, p. 55.

d'une peau transitionnelle et poreuse articule cette double efficacité entre un dedans introspectif et un dehors expressif et connectif. C'est cette vision articulatoire que donne Tournier dans le récit de Robinson Crusoé lorsqu'il pense « que l'âme ne commence à avoir un contenu notable, qu'au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur, et qu'elle s'enrichit indéfiniment à mesure qu'elle s'annexe des cercles plus vastes autour du point-moi¹¹²⁴ ». A la suite de l'épisode fondateur de la grotte, qui métaphorise la rupture et l'enfermement ultime, Robinson réalise la nécessité d'un lien vers et avec l'extérieur qui fonde la réponse de sa propre intériorité qui pense et questionne. Entre dedans et dehors, entre lui et l'autre, s'instaure un échange, un langage, et donc la possibilité d'habiter l'espace et le temps. La vision utopique du voyageur nomade qui alterne solitude et communauté, intime et extime, éclaire les notions de l'architecture dans un questionnement sur l'habitat qui se place à la charnière de ces deux principes. Là où le corps architecture le geste et la pensée dans un rapport entre intériorité et extériorité, il faut voir un parallèle avec l'acte de construire et de créer. C'est cette ligne directrice que suit par exemple Le Corbusier pour qui l'harmonisation entre solitude et communauté est primordiale, originelle et nécessaire pour l'architecture où, « la vie ne s'épanouit que dans la mesure où s'accordent les deux principes contradictoires qui régissent la personnalité humaine : l'individuel et le collectif¹¹²⁵ ». Dès lors, à la jonction de ces deux valeurs, nous tenterons de percevoir le fonctionnement de l'altérité qui ambitionne tout autant la philosophie, l'éthique que l'art et l'architecture.

En réponse aux moments nécessaires de solitude, l'être s'accomplit pleinement dans sa capacité à se tourner ou se retourner vers l'autre dans un geste de communication et de partage qui intensifie et accroît l'expérience solitaire. L'utopie existentielle réside justement dans le pli, à la jonction, qui articule ces notions qui s'interpénètrent et se répondent. Erasme déjà nous dit « qu'aucun bien n'agrée s'il n'est partagé¹¹²⁶ », et ainsi octroie à l'autre la part de partage qui lui incombe dans une réponse à la solitude qu'il rompt et dévoile. Il s'agit alors, ensemble en communion de faire acte d'existence, c'est-à-dire sortir de soi pour se projeter vers l'autre et dans

¹¹²⁴ *Ibidem*, p. 70.

¹¹²⁵ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹²⁶ Érasme, *Éloge de la folie*, trad. P. de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 55.

l'autre. Sorte d'écart utopique de moi-même vers autrui, l'existence ne s'affirme que dans un lien qui s'extériorise et quitte l'intériorité pour mieux y revenir ensuite. Dans son questionnement sur l'expérience intérieure, Bataille nous dit : « chaque être est, je crois, incapable à lui seul, d'aller au bout de l'être¹¹²⁷ ». L'être en tant qu'existence ne peut s'accomplir pleinement et s'affirmer entièrement que dans cette échappatoire à travers l'autre qui est à la fois le semblable et le différent. Chez Robinson Crusoé, cet accomplissement fait suite à l'épisode de la grotte, et s'apparente à la rencontre de Vendredi qui vient tout autant rompre sa solitude humaine que relancer le récit, son existence, et mettre en place de nouvelles dimensions utopiques. L'acte fondateur de cette rencontre est le fait que Robinson nomme directement l'étranger qui devient Vendredi. Par cette nomination symbolique, Robinson se réapproprie le langage qui lui faisait défaut dans sa solitude et remet en place une existence qui s'extériorise dans l'altérité. En prenant l'appellation d'un jour de la semaine, le narrateur s'inscrit dans un rythme rassurant qui est celui de la répétition où temps et espaces sont codifiés : « Ce n'est ni un nom de personne, ni un nom commun, c'est, à mi-chemin entre les deux, celui d'une entité à demi vivante, à demi abstraite, fortement marquée par son caractère temporel, fortuit et comme épisodique ...¹¹²⁸ ». En rencontrant premièrement Vendredi et en le nommant, Robinson fait en quelque sorte un bref retour vers le réel et ses repères notamment temporels et chronologiques. S'il ressent initialement une supériorité face à ce sauvage sorti de nulle part, Robinson prend ensuite peu à peu conscience de l'égalité qui le lie à son confrère et du lien qu'ils tissent progressivement dans la compréhension de leur rencontre en tant qu'espace utopique de l'échange. Robinson se replonge alors dans l'utopie de l'expérience de l'altérité lorsqu'il saisit la puissance du visage de l'autre qui lui répond en réitérant son propre corps. Le protagoniste retrouve alors une existence qui s'effectue dans l'extériorité et lui donne ainsi accès à la possibilité d'un monde nouveau, encore inconnu. Ainsi nous dit Tournier : « Il avait ainsi rajeuni d'une génération, et un coup d'œil au miroir lui révéla même qu'il existait désormais – par un phénomène de mimétisme bien explicable – une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon. Des années durant, il avait été à la fois le maître et le père de Vendredi. En quelques jours il était devenu son frère – et il n'était pas sûr que ce fût son frère aîné¹¹²⁹ ». Au début du lien

¹¹²⁷ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 55.

¹¹²⁸ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 148.

¹¹²⁹ *Ibidem*, p. 191.

avec Vendredi, le rapport est totalement inégal car Robinson ne le regarde pas réellement et foncièrement. C'est en s'attardant vraiment sur son corps en tant qu'altérité éthique que le narrateur découvre en Vendredi son prochain comme une extériorité qui lui ressemble et lui répond. Dans cette appréhension du visage dont parle la philosophie de Levinas se trame l'affirmation de l'existence de Robinson mais aussi une connexion incommensurable et insaisissable. Une connexion d'autant plus importante que Vendredi est son seul interlocuteur et qu'ils s'inscrivent tous deux dans un face à face potentiellement créateur et existentiel. Telle est cette découverte et cette rencontre mutuelle et réciproque que présente le narrateur à travers cet extrait révélateur de la surprise d'autrui entre étrangeté et ressemblance :

Ce qui est incroyable, c'est que j'aie pu vivre si longtemps avec lui, pour ainsi dire sans le voir. Comment concevoir cette indifférence, cette cécité alors qu'il est pour moi toute l'humanité rassemblée en un seul individu, mon fils et mon père, mon frère et mon voisin, mon prochain, mon lointain ... Tous les sentiments qu'un homme projette sur ceux et celles qui vivent autour de lui, je suis bien obligé de les faire converger vers ce seul « autrui », sinon que deviendraient-ils ? Que ferais-je de ma pitié et de ma haine, de mon admiration et de ma peur, si Vendredi ne m'inspirait pas en même temps pitié, haine, admiration et peur ? Cette fascination qu'il exerce sur moi est d'ailleurs en grande partie réciproque, j'en ai eu plusieurs fois la preuve. Avant-hier notamment, je somnolais étendu sur la grève, quand il s'est approché de moi. Il est resté debout un long moment à me regarder, flexible et noire silhouette sur le ciel lumineux. Puis il s'est agenouillé et a entrepris de m'examiner avec une intensité extraordinaire. Ses doigts ont erré sur mon visage, palpant mes joues, apprenant la courbe de mon menton, éprouvant l'élasticité du bout de mon nez. Il m'a fait lever les bras au-dessus de ma tête, et, penché sur mon corps, il l'a reconnu pouce par pouce avec l'attention d'un anatomiste qui s'apprête à disséquer un cadavre. Il paraissait avoir oublié que j'avais un regard, un souffle, que des questions pouvaient naître dans mon esprit, que l'impatience pouvait me prendre. Mais j'ai trop bien compris cette *soif de l'humain* qui le poussait vers moi pour contrarier son manège. A la fin il a souri, comme s'il sortait d'un rêve et s'avisait soudain de ma présence, et prenant mon poignet, il a posé son doigt sur une veine violette visible sous la peau nacrée et m'a dit d'un ton de faux reproche : « Oh ! On voit ton sang ! »¹¹³⁰

Robinson et Vendredi font réciproquement la découverte du corps de l'autre en tant que réponse à leurs propres corps. Il s'agit alors de saisir dans cette corporéité la possibilité d'une porosité qui fonde les liens entre le dehors et le dedans, entre solitude et communauté. Au-delà de leurs différences apparentes, les deux personnages se familiarisent dans un lien établi par leurs corps dont le visage devient l'ouverture de

¹¹³⁰ *Ibidem*, p. 224.

possibilités existentielles et créatives. Dans cette rencontre utopique et nécessaire à l'existence, Robinson dévoile sa capacité à accueillir le visage de l'autre en tant qu'étranger sur lequel il détient intrinsèquement un pouvoir qui n'est pas une supériorité mais une puissance de pouvoir. Dans ce rapport complexe où le visage de l'autre l'interpelle, Robinson prend conscience de son corps et de sa puissance qui intervient entre intériorité et extériorité.

Dans ce face à face des deux personnages apparaît naturellement la possibilité du meurtre qui est paradoxalement exclue par le lien que met en place le visage en tant que transcendance de l'autre. C'est cette puissance latente mais existante que souligne Levinas qui nous dit que « l'expression que le visage introduit dans le monde ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir¹¹³¹ ». Le visage de l'autre apparaît comme le révélateur d'une puissance à être et à exister en tant que sujet puissant et pensant. Dès lors, face au visage en apparence impuissant de Vendredi, cela semble normal que Robinson ressente des pulsions de mort : « Depuis peu, en effet, Robinson avait des pensées qu'il n'osait s'avouer à lui-même et qui étaient autant de variations sur un même thème, la mort naturelle, accidentelle ou provoquée de Vendredi¹¹³² ». Dans la rencontre de l'autre s'affirme la possibilité de le tuer tout autant que la supériorité puissante de ne pas le faire. Face à ce choix éthique qu'impulse le visage de l'autre, l'être s'accomplit pleinement en tant que sujet pensant et choisissant, capable de refouler ses désirs au profit d'un lien supérieur et poétique. Face à cette éthique du visage qui s'écarte du temps et de l'espace du réel, l'utopie tient une place de choix dans une connectivité éthique, esthétique et artistique. Le visage de l'autre m'incite à créer plutôt qu'à détruire. Dans la faiblesse du visage qui se donne s'accomplit la puissance d'une extériorité qui fonde mon existence tout autant que sa transmission. Autrement dit, en rencontrant Vendredi, Robinson fait l'expérience d'exister vraiment : « Exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire *être dehors, sistere ex*. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. Mes idées, mes images, mes rêves n'existent pas. Si Speranza n'est qu'une sensation ou un faisceau de sensations, elle n'existe pas. Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui¹¹³³ ». Cette existence profonde et vraie dont parle Tournier est celle d'un Robinson ayant pris conscience de sa solitude en tant

¹¹³¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 215.

¹¹³² Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 174.

¹¹³³ *Ibidem*, p. 129.

qu'entité formative mais aussi du besoin d'autrui dans un acte de langage et de dialogue qui relève de la créativité tout autant qu'une manière d'appréhender le monde, de l'architecturer et de l'habiter.

Au Printemps 2010, au Museum of Modern Art de New York, Marina Abramovic propose pendant trois mois à des étrangers de venir s'asseoir, le temps qu'ils le désirent, en face d'elle, dans un face à face intime et percutant. Assise sur une chaise en bois, l'artiste reçoit ainsi en miroir quelques 100 000 personnes venues pour croiser quelques instants silencieux son regard ouvert et pénétrant. Vêtue sobrement d'une longue robe, presque une aube religieuse, tantôt blanche, pourpre ou sombre, l'artiste réalise cette performance unique et inédite six jours par semaine à raison de huit heures par jour. Dans le cadre d'une rétrospective qui lui est consacrée, elle propose cette performance intitulée *The artist is present*¹¹³⁴ et donne dans l'atrium du musée une œuvre poétique et silencieuse qui questionne l'utopie dans la rencontre d'un face à face muet où deux visages se regardent et s'investissent mutuellement. Assis sur deux chaises séparées par une petite table centrale¹¹³⁵, le couple de cette performance forme une entité unique et symbiotique où les visages dialoguent laissant place à une incommensurable possibilité de sentiments, de réactions, d'effets et d'expériences. A travers cette œuvre, Abramovic confirme et illustre la philosophie de Levinas pour qui « le visage est présent dans son refus d'être contenu¹¹³⁶ ». De ce face à face poétique et poïétique émane une infinité d'échanges, de connexions et de liens qui outrepassent le réel dans un espace et un lieu qui n'ont plus vraiment d'emprise concrète et mesurable. Durant plus de 736 heures, au cours de ces trois mois de performance, l'artiste voit défiler devant ses yeux, face à son regard, une multitude d'inconnus, d'étrangers qui marquent une expérimentation artistique de l'extériorité en tant que lien vers l'autre. Sans se toucher, à la fois proches et lointains, ces deux visages se regardent dans un respect mutuel au sein duquel l'artiste offre son regard en tant que créateur et penseur. Dans cette performance mutuelle et interactive, au sein de cette temporalité où il ne se passe rien apparemment, se trame néanmoins

¹¹³⁴ Marina Abramovic, *The artist is present*, Printemps 2010, performance, MoMA, New York.

¹¹³⁵ Au bout d'un mois, Abramovic décide d'ôter la table du dispositif car elle revêt un rempart entre les deux participants. Ce geste est révélateur d'une démarche utopique dans sa capacité permanente à remettre en cause et questionner l'efficacité artistique de l'agencement spatial.

¹¹³⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 211.

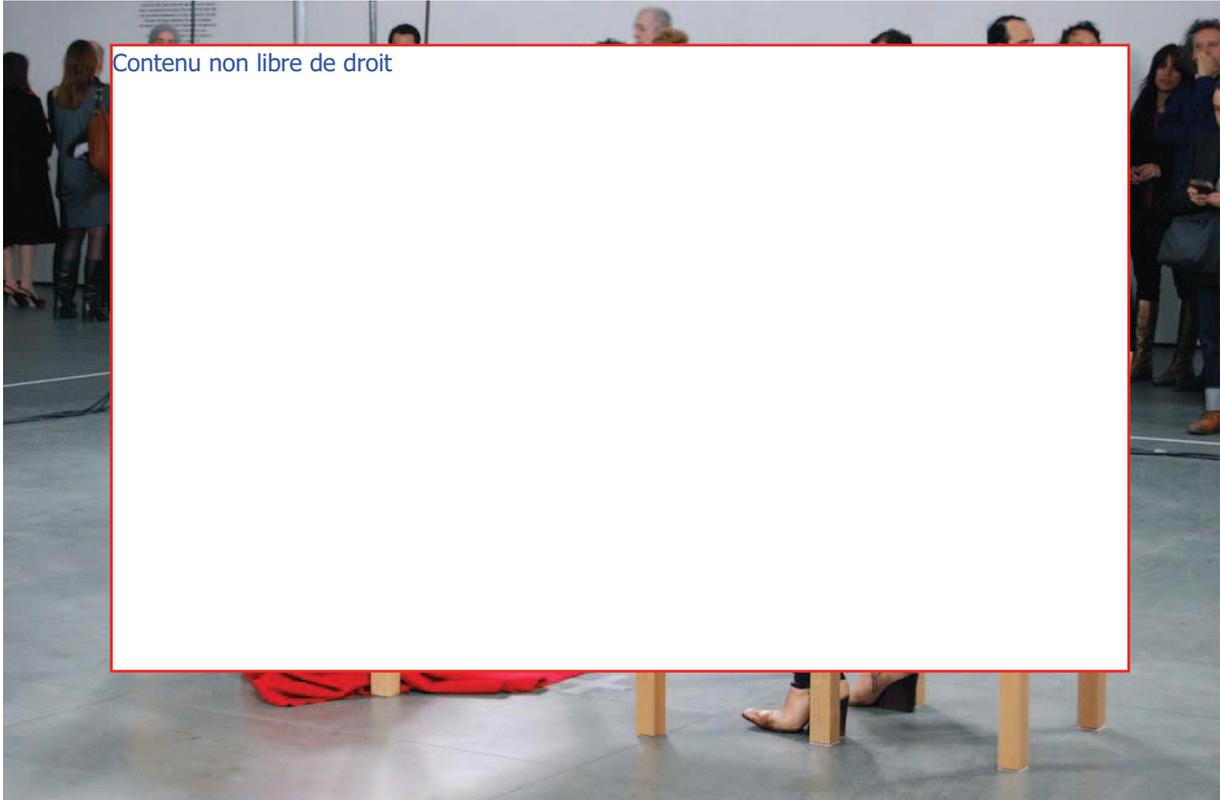


Figure 93 - Marina Abramovic, The artist is present, 2010.

l'affirmation de l'altérité en tant que découverte et investissement de l'autre qui m'interpelle et me répond en silence. Dans ce lien de réciprocité mis en exergue à travers le dispositif de l'exposition dans le musée, « le visage qui me regarde m'affirme¹¹³⁷ ». Pour l'artiste, il ne s'agit pas de passer le temps patiemment mais d'expérimenter éthiquement et corporellement l'affirmation d'une rencontre qui se tient dans l'utopie d'une rupture critique du temps et de l'espace du réel. Avec cette performance, le temps et l'espace s'écartent du réel pour laisser place à l'utopie et à la poésie d'un instant de *kairos* où la rencontre prend sens et fait œuvre. L'art conjugue cet instant dans l'infini de la contemporanéité qui convoque tout autant l'universel que l'individuel. C'est dans cette rupture au monde que permet l'art que l'utopie se montre et s'affirme dans une rencontre qui induit un certain pouvoir, une puissance de la pensée. C'est en cela que la réflexion de Levinas nous permet de saisir cette rencontre utopique comme le détaille Abensour : « Emmanuel Levinas invite à penser l'utopie sous le signe de la rencontre, de la relation à l'autre comme tel, dans son unicité d'incomparable. Ainsi arrache-t-il l'utopie à l'ordre du savoir et à ses effets de pouvoir pour l'assigner à l'ordre de la socialité, mieux, de la proximité, afin qu'elle assume pleinement ce qu'elle est, une pensée, une forme de pensée "autrement que savoir"¹¹³⁸ ». Loin d'un savoir absolu ou d'une science définissable, l'œuvre d'Abramovic nous invite à penser l'utopie comme une fraternité, comme un partage où chaque partie influence, communique et accueille l'autre dans une éthique de la rencontre et du respect. L'utopie demeure ainsi un cheminement de pensée plutôt qu'un système anticipé et contrôlé. Dès lors, l'artiste accepte l'imprévu et l'accidentel comme une possibilité de son projet qui - ce fut le cas lors de la performance¹¹³⁹, lui échappe en partie voire totalement. Pareillement, l'artiste redoutait lors de sa conception du projet que personne à New York, ville hyperactive, ne viennent s'asseoir au MoMa pour venir lui faire face. La réalité lui prouva le contraire avec des files d'attentes immenses qui se pressent au musée afin de déconnecter justement de cette ville arachnéenne afin de stopper la course du temps et de se plonger pleinement dans une expérience utopique de la rencontre. Cela atteste bien le fait que l'art contemporain doit nécessairement s'emparer de l'utopie en tant que critique et rupture pour proposer des

¹¹³⁷ Emmanuel Levinas, *Entre nous: essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, p. 45.

¹¹³⁸ Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 14.

¹¹³⁹ Parmi les visiteurs se glisse inopinément Ulay (son compagnon amoureux et artistique pendant une grande partie de sa carrière jusqu'à leur séparation en 1988) qu'elle n'a pas vu depuis plus de vingt ans. L'artiste d'ordinaire stoïque et impassible fond alors littéralement en larmes.

œuvres en réponse à notre société actuelle. L'utopie intime cette rupture critique et nécessaire qui permet de défamiliariser le quotidien pour le diriger en glissement vers un ailleurs inconnu et inquiétant. Il s'agit ainsi d'une pause, d'une césure, qui intervient comme un commencement nouveau, comme un départ inédit vers l'inattendu et l'étranger. Ainsi se fonde la naissance du projet utopique en tant qu'ailleurs, que non-lieu vers lequel tendre alors :

Entendons que cet arrêt de la dialectique, pour autant qu'il soit rupture, arrachement, qu'il soit sauvetage, est utopie au sens d'un surgissement du Nouveau, davantage même, de l'advenue d'une altérité radicale. Comme si cette immobilisation de la dialectique donnait soudain libre cours à l'évasion que la pensée réaliste reproche si pesamment à l'utopie, à la sortie, à la catégorie de sortie, le non-lieu de l'utopie creusant tout à coup la possibilité d'un autre lieu¹¹⁴⁰

C'est dans cette rencontre radicale de l'altérité, sans attente et sans stéréotype, que Marina Abramovic place son œuvre où l'utopie réside dans une ouverture inattendue et incontrôlée des possibles. Avec cette performance, elle nous dirige vers un ailleurs inconnu où la rencontre de l'autre donne sens à mon existence en tant que corps articulant dedans et dehors. L'expérience de l'altérité crée un nouveau rapport au monde qui permet alors de l'habiter utopiquement. Il s'agit d'une altérité qui me répond et me déplace dans un ailleurs nécessairement créatif et poétique. Eloignés du narcissisme qui nous guette parfois, l'autre nous donne à la fois l'expérimentation d'une solitude dans son absence mais aussi d'une altérité qui relie dans sa présence. Comme le rappelle Fraisse, « sans pensée sur l'autre, sans réflexion sur l'altérité, le corps reste pris dans son miroir¹¹⁴¹ ». Loin de ce miroir imperméable et stérile, l'autre en tant qu'autre implique un glissement qui se dit en dialogue, muet chez Abramovic, mais parfois plus bavard et sonore.

En effet, dans cette disposition particulière du face-à-face avec l'autre, apparaît le pouvoir de tuer tout autant que l'éthique possibilité supérieure de ne pas le faire au profit d'un échange créateur et poétique. C'est cette émergence de la pensée et du

¹¹⁴⁰ Miguel Abensour, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁴¹ Geneviève Fraisse, *La fabrique du féminisme*, *op. cit.*, p. 283.

dialogue que voit Levinas dans la connexion à l'autre en tant qu'extériorité, pour lui, « être en relation avec autrui face à face – c'est ne pas pouvoir tuer. C'est aussi la situation du discours¹¹⁴² ». Dans la situation apaisée qu'implique l'éthique du visage, Levinas voit tout autant la supériorité du choix pensant et réflexif que celle du langage qui accentue le système d'échange mais aussi le respect de l'autre qui intervient comme questionnement et comme réponse. Levinas va plus loin encore en stipulant que cette communication est directement et intrinsèquement induite dans la rencontre d'autrui. Entre humains qui se dévisagent et échangent se joue la possible existence d'une utopie qui s'espace et se tempore dans une dimension qui échappe au réel dans la surprise de la rencontre qui n'a de cesse de se dire, « l'homme est le seul être que je ne peux rencontrer sans lui exprimer cette rencontre même¹¹⁴³ ». La rencontre se dit tout autant qu'elle s'effectue en acte et en puissance. Puissance qui implique le réel dans un dépassement du monde qui consiste à l'habiter ensemble autrement, ailleurs, dans une temporalité différente où les temps se conjuguent pour ne faire qu'unité des multiples. Le lien qui m'unit à l'autre prend naissance au sein du monde réel dont il s'écarte ensuite au profit de l'échange supérieur qui s'élève : « La relation avec autrui ne se produit pas en dehors du monde, mais met le monde possédé en question. La relation avec autrui, la transcendance, consiste à dire le monde à Autrui¹¹⁴⁴ ». Dans cette diction du monde s'espace l'utopie qui consiste à envisager l'inenvisageable et à dire l'indicible lieu de nulle part. En cela, la relation à autrui est inquiétude, elle agite, interpelle et critique le réel disposé et ses attentes. Ainsi par exemple le dialogue est la forme entreprise par More tout autant que Platon qui, dans des styles certes différents, usent de la relation à autrui pour faire évoluer le discours, le récit mais aussi afin d'envisager un accès vers ce qui semblait inaccessible : l'Utopie chez More, les Idées chez Platon. Le langage qui dit le monde utopique est alors fait d'échanges, de rencontres et d'altérités qui se transcendent et se remettent sans cesse en question en n'admettant aucune vérité comme absolue. Dans ce questionnement permanent de l'altérité se trame une approche de l'existence en tant qu'être en-dehors, nulle part et ailleurs à la fois. En étant ici et maintenant avec l'autre, je suis mis à l'épreuve de l'existence qui outrepassse le réel dans un temps et un espace

¹¹⁴² Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 21.

¹¹⁴³ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁴⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 189.

incommensurables et insaisissables. Le lieu et la montre sont niés dans ce voyage avec l'autre qui me transporte.

Je voudrais ici retranscrire, à la première personne, une expérience artistique et une rencontre inopinée vécue fin novembre 2016 au Palais de Tokyo. En fin d'après-midi, je pénètre dans le musée, sans savoir réellement ce que je vais y découvrir. Une fois la porte d'entrée passée, un immense rideau de perles bleues traverse l'immense hall du lieu et devant lui, une jeune femme me demande ce qu'est l'énigme. Après une certaine surprise vient une brève conversation où je lui expose l'énigme du Sphinx faite à Œdipe. En guise de réponse, elle tire une partie du rideau et m'indique ainsi le passage vers le fond du hall. Là, un gardien en costume m'indique un peu d'attente et me demande de patienter ; de fait, je m'assois sur les marches et regarde les gens autour de moi qui attendent aussi. Au bout d'un long moment, un enfant d'environ sept ans vient me saluer, me tend la main pour m'aider à me lever des marches et m'emmène avec lui vers le fond du musée. En chemin, le petit garçon me regarde droit dans les yeux, stoppe notre marche et me demande avec insistance « Pour toi, c'est quoi le progrès ? ». Surpris, nous reprenons notre marche et je tente timidement de répondre à l'enfant une définition qui me semble objective en évoquant l'évolution et le changement permanent. L'enfant poursuit mes propos par des questions et nous engageons un véritable dialogue tout en marchant à travers le Palais de Tokyo, vide. Je me retourne et l'enfant s'est éloigné me laissant seul, du moins je le crois. En effet, tout de suite, un étudiant aux cheveux longs vient me faire face pour me demander lui aussi ce qu'est le progrès. A l'issue de sa question, il me montre le chemin et nous marchons dans une immense pièce blanche. Assez discret de tempérament, mes réponses sont concises mais il commence à m'expliquer qu'il est étudiant en art à Paris, je décide alors de me livrer davantage – l'expérience est trop tentante - et lui explique que moi aussi j'ai fait des études d'arts plastiques et que je suis aujourd'hui professeur en collège. Nous discutons de cela encore un moment puis il m'emmène vers une femme d'une cinquantaine d'années qui commence à me raconter son propre parcours scolaire et professionnel, un parcours très varié et marqué par les changements. De plus en plus à l'aise, nous comparons nos attentes d'enfants, celles de nos parents, et au final, la réalité du présent. Nous marchons toujours à travers l'espace déployé par les salles mais mon attention ne remarque quasiment pas le vide

tellement je suis pris dans l'expérience du dialogue qui se tisse peu à peu d'une manière de plus en plus attrayante et distrayante. Elle pointe l'appareil photo que je porte autour du cou et me propose de m'arrêter un instant pour prendre une photo à travers la fenêtre que je n'avais même pas remarquée car on y perçoit la Tour Eiffel. Le temps de prendre la photo, mon interlocutrice a disparu et une dame plutôt âgée entreprend une nouvelle conversation. Je comprends alors progressivement que cet enchaînement de dialogues est effectivement l'œuvre et ma surprise est immense face à cette sorte de performance marchée et dialoguée inattendue. Avec cette dame, nous échangeons encore et je me décide à lui poser des questions quant à l'organisation de cette œuvre gigantesque et insaisissable que je suis en train de découvrir, de vivre, tout en marchant. Nous parlons alors des enfants qui initient le parcours, de mon métier de professeur, de l'artiste et de l'organisation pragmatique de l'œuvre. Pendant cette dernière rencontre, la dame et moi descendons de grands escaliers et elle m'ouvre une porte vitrée en me saluant. Je me retrouve alors à l'étage inférieur du musée que je reconnais alors, des gens marchent et boivent des cafés dans un coin de bar. Je remonte vers la sortie, observe le rideau bleu où un jeune homme interroge de nouveaux arrivants sur la notion d'énigme. Je sors du Palais de Tokyo, la nuit est tombée, il fait froid et en marchant jusqu'à la station de métro, je souris. J'observe scrupuleusement la rue et les gens tout autour de moi, mon corps est éveillé, ma tête en ébullition, un millier de questions s'interposent, je repense l'œuvre à reculons, tente de comprendre. Je souris encore.

Si j'ai décidé d'explicitier cette œuvre à la première personne c'est parce qu'il s'agit avant toute chose, d'un voyage, d'une expérience personnelle, intime, individuelle où l'autre en tant qu'altérité inattendue m'apparaît comme une surprenante utopie, là où l'on ne l'attendait pas. Cette œuvre imaginée et fomentée par Tino Sehgal est indéfinissable mais nous serions tentés de la qualifier d'interaction sociale artistique, spatiale et temporelle. *This Progress*¹¹⁴⁵ est en effet une œuvre inclassable qui se raconte plutôt qu'elle se décrit ou s'explique. Il s'agit tout d'abord d'une surprise qui nous entreprend là où nous ne l'attendions pas, sorte de chorégraphie parlée et improvisée. Dans ce détachement provisoire du temps et de l'espace du réel s'effectue

¹¹⁴⁵ Tino Sehgal, *This progress*, 2016, performance interactive, présentée dans le cadre de l'exposition « Carte blanche à Tino Sehgal », du 12 octobre 2016 au 18 décembre 2016, Palais de Tokyo, Paris.

la rencontre de l'autre qui s'impose par son visage mais aussi dans un dialogue qui attend ma réponse tout autant que mes questionnements. C'est à un voyage spatial, temporel et architectural que nous invite Sehgal pointant du doigt le dialogue comme motif de représentation et de transmission. Cette œuvre relève de l'utopie justement dans ce moment privilégié et opportun où le réel se met en retrait pour faire place à une dimension esthétique qui l'outrepasse. Entre moi et l'autre s'effectue ce voyage utopique, cette habitation nomade et provisoire d'un monde nouveau que l'autre m'amène à découvrir, par son unique présence, là, en face de moi. Ainsi, comme le propose Levinas, « comme manifestation d'une raison, le langage éveille en moi et en autrui ce qui nous est commun. Mais il suppose, dans son intention d'exprimer, notre altérité et notre dualité¹¹⁴⁶ ». Entre l'un et le multiple, entre intériorité et altérité, l'œuvre de Sehgal instaure un langage pour dire le monde afin de l'habiter à la fois seul et avec l'autre. Dans ce cheminement à travers le Palais de Tokyo, je suis placé dans la posture du voyageur utopique qui alterne solitude et altérité dans une harmonisation que le dialogue et le langage viennent questionner et inquiéter. Cette mise en scène artistique imaginée par l'artiste, qui est aussi chorégraphe, devient une suspension du temps et de l'espace où s'architecture un dialogue en tant qu'échange et compréhension. Le visiteur est placé dans cette position du dialogue que Nietzsche perçoit comme un échange mutuel et réciproque : « L'un cherche un accoucheur pour ses pensées, l'autre, quelqu'un qu'il puisse aider : voilà comment naît un bon dialogue¹¹⁴⁷ ». A travers le visage de l'autre qui m'appelle et rejoue mon propre visage qui se donne, j'expérimente par le dialogue la puissance de l'autre comme un ailleurs inaccessible mais perceptible, nulle part et partout à la fois. L'autre intervient dans ma propre prise de conscience d'exister et induit ma possibilité d'appréhender utopiquement l'espace et le temps, c'est-à-dire vers un nulle part inconnu qui m'attire et m'accueille. Pour Levinas, « c'est seulement en abordant Autrui que j'assiste à moi-même¹¹⁴⁸ », c'est justement cet accès à moi-même qu'offre Sehgal dans cette expérience contemporaine qui m'emporte avec elle loin du quotidien dans un décalage, un écart poétique et poïétique. Au sein de cette création, parler devient la concrétisation de possibilités utopiques où la parole et le récit deviennent projections utopiques et progression vers l'ailleurs. Entre l'un et le multiple, entre le même et le

¹¹⁴⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 36.

¹¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 130.

¹¹⁴⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 194.

différent, l'utopie nous apprend à conjuguer le partage comme la possibilité d'habiter ensemble un monde nouveau, différent, meilleur. Du moi vers l'autre, et inversement, se dresse peu à peu un monde qui découle du dialogue qui fonde mon monde utopique : « Le langage est universel parce qu'il est passage même de l'individuel au général [...]. Parler c'est rendre le monde commun, créer des lieux communs¹¹⁴⁹ ». Et dans cette communauté rassemblée vers un ailleurs partagé se dresse l'architecture comme accueil des possibles et agencement des espaces nouveaux. L'utopie conçue par l'œil artistique de Sehgal inquiète l'architecture de l'espace, du Palais de Tokyo, dans un reconditionnement des espaces et des temporalités. Il s'agit, avec l'autre, d'être capable de sortir de soi, au sein d'un voyage loin des attentes et des stéréotypes où l'architecture se relance perpétuellement comme nouvel accueil des possibilités. Dans l'étrangeté de l'utopie qui relève de l'inconnu et de l'inattendu se trame la familiarité rassurante d'un autre qui me fait face, qui se tient debout devant moi, dans un dialogue qui architecture un monde nouveau. Cette œuvre propose un rythme inédit qui est un ensemble de battements articulés entre moi et l'autre qui sommes en communication. Et communiquer, comme le propose Anzieu, « c'est d'abord entrer en résonance, vibrer en harmonie avec l'autre¹¹⁵⁰ ». Dans cette harmonie avec l'autre s'épanouit la possibilité d'exister à savoir sortir de moi afin de mieux y retourner par la suite. Face à l'autre, je me construis moi-même tout autant que je bâtis ma possibilité d'habiter utopiquement le monde. La parole de l'autre m'habille de sa puissance, « la parole de l'autre, si elle est opportune, vivante et vraie, permet au destinataire de reconstituer son enveloppe psychique contenante, et elle le permet dans la mesure où les mots entendus tissent une peau symbolique¹¹⁵¹ ». Ainsi l'œuvre de Sehgal, l'expérience artistique et communicative, renforce ma corporéité au sein d'un voyage initiatique et utopique où le temps et l'espace du réel s'oublie et se retirent. Une fois sorti dans la rue, une fois l'œuvre quittée physiquement mais conservée psychiquement, une phrase de Maldiney vient en écho : « Ni lieu ni temps. L'espace occupe tous les lieux. L'espace annule tous les lieux. Il n'y a plus de place dans l'espace que pour l'espace¹¹⁵² ». Cet espace décrit par Maldiney est celui déployé par l'œuvre qui oublie l'architecture du lieu pour se focaliser vers une nouvelle architecture

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹¹⁵⁰ Didier Anzieu, *Le moi-peau, op. cit.*, p. 51.

¹¹⁵¹ *Ibidem*, p. 233.

¹¹⁵² Henri Maldiney, *In media vita*, Paris, les Éditions du Cerf, 2013, p. 38.

de l'espace mais aussi du temps. Cette œuvre comme relance du voyage utopique déploie un ensemble incommensurable de cheminements, de pistes, de jeux sur lesquels l'utopie nous dirige en toute indépendance.

Dans cette relance du voyage, le nomadisme nous apprend, par le prisme de l'utopie, à refuser l'immobilisme au profit d'une quête perpétuellement agitée par le désir de se mouvoir. Au-delà d'une précarité apparente de l'habitabilité, il faut saisir dans le nomadisme la possibilité poétique et créative d'habiter partout et nulle part à la fois. Si la notion de chez-soi est présente dans le questionnement utopique comme une appropriation et une entente de l'espace architecturé, l'utopie du nomadisme implique ce chez-soi dans un lieu insaisissable, un lieu de nulle-part. Alternant solitude et communauté, le nomade alterne et rythme les modes de vie et d'échanges dans une harmonisation des tensions. Au cœur même de cette articulation paradoxale se marque la puissance de l'utopie à se tenir justement au seuil, à la jonction entre indicible et indéfinissable. Entre don et retrait, le nomadisme participe nécessairement de l'altérité qu'elle se lie ou se délie. C'est cette double conception entre stature et mouvement, entre solitude et altérité qu'Heidegger dégage lorsqu'il dit que, « se détourner de quelqu'un, c'est s'être d'abord tourné vers lui¹¹⁵³ ». Dans ce rapport à l'autre en tant que visage qui me fait face s'espace et se joue ma propre incarnation soit ma corporéité qui s'affirme entre dedans et dehors. Le nomade utopique est celui qui, conscient de son propre corps et de sa propre existence, fait face à l'autre, au cours du voyage, en se donnant dans l'ouverture qui architecture son corps. En quête d'utopie en tant qu'altérité inconnue et souvent inquiétante, le voyageur exerce la surprise d'exister face à l'autre qui est à la fois différence pure et identité intime : « Les gens, en effet, trouvent leur suprême plaisir à ce qui leur est suprêmement étranger¹¹⁵⁴ ». Dans le désir de l'autre en tant qu'autre se place un accès au bonheur comme valeur intrinsèque à la philosophie utopique. Voyageur tantôt esseulé, tantôt accompagné, le nomade utopique est celui capable d'exister en fonction de sa

¹¹⁵³ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 156.

¹¹⁵⁴ Érasme, *Eloge de la folie*, op. cit., p. 19.

corporéité qui s'articule entre ouvertures et fermetures qui se veulent toutes deux poétiques et poïétiques. Pour conclure cette approche du nomade entre rupture et transition, nous voulions citer Bataille qui voit dans l'expérience intérieure une ouverture tendue vers l'autre et le monde : « Je suis ouvert, brèche béante, à l'intelligible ciel et tout en moi se précipite, s'accorde dans un désaccord dernier, rupture de tout possible, baiser violent, rapt, perte dans l'entière absence du possible, dans la nuit opaque et morte, toutefois lumière, non moins inconnaissable, aveuglante, que le fond du cœur¹¹⁵⁵ ». Ouvert est ainsi le visiteur engagé dans l'œuvre de Sehgal qui s'accomplit dans une expérience où l'éthique rencontre l'esthétique dans un jeu utopique que l'art déploie et déplie.

Nous avons décidé, en ce dernier chapitre qui conclut notre voyage à travers l'utopie, d'entrevoir quelques figures spécifiques liées à l'habitat utopique en tant que possibilité esthétique et architecturale. Ainsi, il apparaissait nécessaire d'initier cette partie par une approche de l'île comme espace particulier et caractéristique de l'utopie. En sa spécificité d'espace en rupture, l'île permet aux récits utopiques de tracer un monde nulle part, comme perdu au milieu d'une mer presque infinie, incommensurable et déconcertante. Langue de terre qui jaillit de la mer, l'île est cet espace qui fonde un écart du monde, un ailleurs possible, indomptable. Elle relève aussi d'un ailleurs qui demeure impénétrable si ce n'est par le biais initial du voyage qui persiste tout au long de notre travail. Elle est l'espace du naufragé, de l'échoué qui franchit l'île par la plage qui est un seuil à la fois inquiétant et poétique. Porte d'entrée invisible, à la fois mer et terre, zone ambiguë et attrayante, la plage questionne l'utopie dans son appartenance au domaine de l'entre-deux. Un domaine qui ouvre sur l'île qui se donne toute entière en abondance, en richesses naturelles, en nouveautés et en beautés. Derrière l'aspect inquiétant de cet ailleurs inconnu, l'île utopique ouvre dans un second temps vers une myriade de possibilités créatives et récréatives. Elle laisse place à une nature vierge qui se déploie de manière luxuriante comme en atteste la forêt qui est une métaphore

¹¹⁵⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 74.

de cela. Espace à la fois ouvert et fermé, qui rassure et inquiète, qui accueille et embrasse, la forêt s'affirme en utopie comme une sorte de labyrinthe où il fait bon se perdre, errer, divaguer, en rythme.

Ensuite, là où l'île fonde de par sa structure ouverte et fermée à la fois la possibilité d'un habitat utopique, il s'agit d'investir l'espace pour y survivre voire y vivre. L'architecture utopique s'implique alors dans la construction de la maison ou bien de la cabane, qui renouent avec des archétypes du bâti. Le nécessité devient alors celle de construire quelque chose, de faire émerger un habitat, là où il n'y avait encore rien. C'est cette émergence surprenante que précise Brusatin qui y voit le sens premier de l'architecture : « La petite et la grande énigme de l'architecture, en fin de compte, réside dans le fait de construire une maison, ou, mieux, de vouloir construire l'habitant d'une maison qui d'abord n'existe pas, puis est là toute entière, posée sur la ligne de l'horizon, raison pour laquelle on dit que l'architecte "est le poète du vide" ¹¹⁵⁶ ». Nous relevons justement le caractère utopique de la maison qui consiste à ériger un accueil dans une latence béante et attentive. Entre fermeture et ouverture, entre privé et collectif, la maison en tant qu'habitation et architecture utopiques élève un monde à part au sein d'un espace demeuré vierge. Espace construit du poreux, la maison cloisonne dans un même geste qui est aussi celui de son ouverture. Elle s'écarte du réel, par glissements, tout en conservant avec ce dernier un lien insécable : « La demeure reste, à sa façon, ouverte sur l'élément dont elle sépare ¹¹⁵⁷ ». Dès ses prémices, la projection de la maison comme réflexion philosophique, éthique et architecturale impose une entreprise utopique dans l'imaginaire qu'elle déploie et incite. La maison dès l'origine de sa conception est acte et mise en puissance de la création qui s'épanouit à partir d'une béance originelle dont la rupture fonde la possibilité d'être et d'exister. En tant que projet, elle outrepassse le réel dans lequel s'aventure pourtant sa réalisation. Tout comme le récit utopique, la projection de la maison met en place un langage qui fait sens et permet son effectuation et sa transmission. Comme le dit Chollet, le projet de l'habitat s'effectue dans une ouverture qui outrepassse les contraintes au profit de la création illimitée et incommensurable : « Les dessinateurs disposent d'un avantage de taille sur les bâtisseurs de maisons : les seules limites que rencontrent leurs réalisations sont celles de leur

¹¹⁵⁶ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, op. cit., p. 183.

¹¹⁵⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 167.

imagination¹¹⁵⁸ ». Si la maison apparaît en effet comme un espace fermé du recueillement, son habitabilité fonde en elle un rapport au monde extérieur qui base sa structure et sa stature. Dans le besoin de se construire un habitat réside la nécessité initiale de se construire soi-même pour affronter le monde extérieur et ainsi entrer en dialogue avec lui dans un système d'échanges et de connexions. Dans l'enfermement premier que propose la maison ou bien la cabane, se trame la possibilité d'une solitude qui n'est point une fermeture stérile et statique mais la mise en place de conditions qui permettent par la suite de s'ouvrir pleinement vers l'extérieur et vers l'altérité. La maison bâtie construit aussi l'être et sa capacité à exister, c'est-à-dire, savoir sortir de lui-même comme s'évader de la maison. Une évasion qui est le lien vers l'ailleurs qu'effectuent l'imaginaire, la pensée, la réflexion et la poésie. Dans la solitude de l'intériorité que fonde la maison se bâtit progressivement un cheminement vers l'ailleurs qui m'attire et m'accueille, la possibilité d'un voyage, qu'il soit imaginaire ou concret. Ainsi pour Levinas, « le mouvement par lequel un être bâtit son chez soi, s'ouvre et s'assure l'intériorité, se constitue dans un mouvement par lequel l'être séparé se recueille. La naissance latente du monde se produit à partir de la demeure¹¹⁵⁹ ». La demeure, à la fois refuge et cabane, devient l'espace spécifique de l'introspection qui amène la lecture, la rêverie et l'imagination où l'utopie se met en branle dans une conception où le dedans en appelle au dehors et réciproquement. Ainsi, dans l'espace déployé par la maison, par le chez-soi, la pensée se met en route et le voyage vers l'utopie, renforcé par une intériorité solide et existentielle, reprend son chemin. Un chemin qui est aussi celui du nomade, habitant perpétuel de l'utopie qui trouve partout et nulle part un espace à lui, qu'il s'approprie, pour habiter utopiquement le monde. Dans cette quête, ce voyage créatif poétique et poïétique, le marcheur avance tout en acceptant sa solitude qu'il conjugue à l'altérité en tant qu'intervention de l'autre. C'est sur cette notion fondamentale que nous clôturons ce dernier chapitre, à savoir l'épreuve de l'altérité comme une utopie où temps et espaces s'interpénètrent selon un rythme inédit et impénétrable. Dans une société actuelle où l'individualisme semble prendre peu à peu le dessus, il nous semblait nécessaire de questionner l'utopie dans le rapport à l'autre en tant qu'entité créative, artistique et philosophique. L'utopie qui envisage, nous l'avons dit, la cité idéale, le fait aussi dans le sens d'une communauté capable d'harmoniser et d'équilibrer les tensions

¹¹⁵⁸ Mona Chollet, *Chez soi, op. cit.*, p. 294.

¹¹⁵⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, op. cit.*, p. 168.

nécessaires entre individualité et collectivité. Dans cette alternance tantôt tendue tantôt distendue, elle nous invite à comprendre les enjeux de la relation à autrui, entre rencontre initiale et dialogue existentiel. Dans le temps et l'espace affirmés par l'utopie, se déploie un monde où les êtres seuls se rencontrent et réalisent ainsi leur fraternité en tant qu'éthique et poétique. Ambitionnant tout autant la littérature que l'architecture et l'art contemporain, la notion d'altérité perçue par le prisme de l'utopie nous permet de questionner l'ensemble des champs disciplinaires au profit d'une conception ouverte et évolutive. Ainsi, l'autre apparaît comme cette expérience surprenante du même qui s'affirme dans la différence. Entre l'inconnu et l'étranger, le visage de l'autre me questionne, m'interrompt, me tente, m'attire et me renvoie aussi à la propre consistance de mon corps. Dans la contemporanéité que déclenche la rencontre d'autrui se trame l'émergence d'une éthique qui est fondatrice d'un temps et d'un espace qui relèvent de l'utopie. Dans ce voyage vers l'autre qui me fait face, dans cette quête de l'altérité qui est aussi introspection, l'étranger apparaît comme une ouverture indéfinissable et incommensurable vers un ailleurs. Un ailleurs inconnu qui attire et revendique sa lecture comme compréhension d'un monde nouveau car différent, à l'écart du monde réel. C'est cette attraction presque primitive que décrit Nietzsche pour qui, « si l'on songe aux germes primitifs du sens artistique et si l'on se demande quelles sont les différentes sortes de plaisirs, engendrées par les premières manifestations de l'art, par exemple chez les peuplades sauvages, on trouve d'abord le plaisir de *comprendre* ce qu'un autre *veut* dire¹¹⁶⁰ ». Comprendre, rappelons-le, signifie prendre avec soi, emporter, faire sien, et ainsi l'autre participe de mon voyage utopique. Entre solitude et altérité, le voyageur en quête d'utopie est renforcé par le visage de l'autre qui donne la conscience d'un corps qui habite l'espace entre intériorité et extériorité. Avant de conclure définitivement ce travail et, tout en poursuivant le questionnement sur l'autre en tant qu'entité créative et utopique, nous voudrions citer cet extrait de Bataille qui résume notre conception de l'altérité tout autant qu'il relance la possibilité d'un voyage ouvert et utopique :

Plus loin, ta vie ne se borne pas à cet insaisissable ruissellement intérieur ; elle ruisselle aussi au-dehors et s'ouvre incessamment à ce qui s'écoule ou jaillit vers elle. Le tourbillon durable qui te compose se heurte à des tourbillons semblables avec lesquels il forme une vaste figure animée d'une agitation

¹¹⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 418.

mesurée. Hors vivre signifie pour toi non seulement les flux et les jeux fuyants de lumière qui s'unifient en toi, mais les passages de chaleur ou de lumière d'un être à l'autre, de toi à ton semblable ou de ton semblable à toi (même à l'instant où tu me lis la contagion de ma fièvre qui t'atteint) : les paroles, les livres, les monuments, les symboles, les rires ne sont qu'autant de chemins de cette contagion, de ces passages¹¹⁶¹

¹¹⁶¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 111.

Conclusion

Nous avons constitué notre recherche selon la trame d'un voyage vers le côtoiement de l'utopie qui se donnait de prime abord comme la possibilité d'un parcours poétique et esthétique à la rencontre d'œuvres d'arts comme autant de guides et d'éclaircissements. Dans cette tentative ouverte et critique, il s'agissait d'entreprendre un cheminement réflexif à travers quelques images révélatrices de l'utopie sans pour autant se donner l'impossible prétention d'en décliner une définition exhaustive et scientifique. A travers ces quelques exemples, il s'agissait, à la manière d'une carte heuristique, de déplier un raisonnement évolutif et thématique au sein duquel les disciplines et les apports dialoguent. Au sein de ce parcours apparaît initialement le besoin premier d'une mise en route, un pas en avant que conditionne le franchissement comme possibilité d'un départ vers l'ailleurs inconnu qu'est l'utopie qui ne se situe réellement nulle part. Au sein d'un questionnement entre temps et espace débute alors notre travail qui ambitionne un élan premier qui mobilise la recherche et la connaissance. Dès lors apparaît le parallèle avec l'esthétique, les arts et l'architecture car, comme le propose Perec, « l'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche¹¹⁶² ». C'est dans cet acte d'écriture que s'initie le voyage vers utopie qui est une approche tout autant qu'une découverte. Il s'agit alors d'effectuer ce franchissement, cette traversée qui nous déplace, nous écarte de la réalité pour nous mettre sur le chemin qui tend vers l'utopie. A travers la césure béante et initiale qui conditionne l'utopie, nous avons tenté d'inscrire notre commencement en tant qu'un passage vers l'ailleurs. Un ailleurs attrayant qui se tient de l'autre côté du miroir, au-delà de la faille inscrite dans le réel dont l'utopie s'écarte et s'éloigne. L'origine du parcours s'inscrit, nous l'avons dit, à l'instar de l'archer chez Chagall ou encore à travers la césure tracée violemment par Fontana dans ses toiles lacérées. Il faut alors saisir dans cette béance, la puissance aperturale que présente Brusatin dans la rencontre du tableau de Fontana où, « une ligne tranchante ouvre alors dans ce dernier une porte unidimensionnelle, qui invite à une expérience aussi merveilleuse et terrible que de passer de l'autre côté du miroir

¹¹⁶² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 26.

ou de traverser la pyramide de marbre¹¹⁶³ ». Telle est l'expérience initiale de l'utopie en tant que traversée vers un nulle part qui se donne entre inquiétude et attrait, entre merveille et terreur, entre familier et inconnu. C'est justement dans ce sens multiple que s'affirme l'utopie, dans une articulation ambivalente des tensions et des réponses. Jouant de son ambiguïté à travers des jeux d'espaces et de temps, l'utopie reconditionne le réel dans un acte qui marque son indépendance à travers une auto-génération des formes et des concepts. C'est cette attitude complexe qu'intime l'utopie dans un don qui relève de sa rencontre mais aussi de son approche. L'utopie se donne tout autant dans une présence que dans son retrait qui la déplace sans cesse et impulse son mouvement, son battement et son rythme. La quête de l'expérience utopique s'affirme ainsi selon une nécessité qui attire et inquiète dans un positionnement échappant à tout système, à tout contrôle. Elle relève aussi bien du besoin que du bonheur et de l'amour. Comme le rappelle à ce propos Platon dans la bouche de Socrate, « L'Amour, n'est-ce pas, est tout d'abord amour de quelque chose, et puis il est amour de ce dont on ressent un manque¹¹⁶⁴ ». L'utopie interpelle et met en branle ce manque initial qui incite nécessairement au mouvement, au départ. Se lancer vers utopie devient alors une sorte de quête imprévisible, surprenante et initiatique à travers ses contours, ses desseins et ses revers.

Cette mise en route à laquelle nous avons répondu s'est inaugurée à travers une béance dont nous avons longuement parlé dans le premier chapitre, mais aussi via une démarche critique qui est aussi celle imposée par l'utopie. Il est alors l'occasion de répéter qu'au sein de ce travail de recherche, l'utopie est tout autant le sujet visé et abordé que la manière de déplier et déployer le fil de notre avancée. Un fil non linéaire mais labyrinthique qui est tendu par une critique première qui remet en cause et inquiète arts et architectures tout au long de ce travail. A la rencontre de nos champs disciplinaires, il faut comprendre avec l'appui de Maldiney que notre propos, à l'instar de l'utopie, se donne comme ambition une critique qui remet perpétuellement en cause et questionne les apports et les analyses d'œuvres qu'elles soient littéraires, philosophiques, plastiques ou architecturales : « Le philosophe est un perturbateur.

¹¹⁶³ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, op. cit., p. 150.

¹¹⁶⁴ Platon, *Le Banquet*, op. cit., p. 55.

C'est là son trait commun avec l'artiste¹¹⁶⁵ ». Dans ce sens de perturbateur, il ne s'agit pas d'entendre une critique systématique et stérile qui renégocie sans cesse, mais une approche scientifique et investie qui questionne, agite et inquiète. Notre approche contemporaine nous permet alors de pointer tout un héritage historique de l'utopie en essayant de le conjuguer au présent pour en saisir le sens, ou au moins les enjeux et les possibilités actuelles. L'utopie en tant qu'ailleurs situé nulle part n'est pas à comprendre, comme c'est encore bien trop souvent le cas, comme une rêverie absurde éloignée du contemporain et des valeurs concrètes, mais justement comme un phare éclairant tout autant dans la lumière que dans les zones d'ombres. L'utopie, nous le répétons, ne peut être par essence que contemporaine tant dans son fonctionnement que dans sa structure. Comme l'indique Marin, « l'utopie n'est pas une vacance de l'histoire. Son Nulle-Part n'est pas un ailleurs, dans une autre partie du monde. Sa fondation *là-bas* ne laisse pas un vide *ici*¹¹⁶⁶ ». Elle n'est pas à comprendre comme une enclave enfermée à part du réel mais justement comme un glissement, un écart de ce dernier, qui se donne et s'effectue dans une critique qui façonne les éléments et redirige le voyage avec stupeur et inquiétude. Ainsi s'affirme la puissance poétique de l'utopie qui est un cheminement nécessairement créatif et créateur. Elle se donne dans une expérience maïeutique qui lance, impulse et projette. Elle trace ainsi un chemin en avant, vers un nulle part inconnu qui se dit en élévations et en singularités. En outrepassant le réel qui l'initie, l'utopie s'écarte pour exister et mieux voir les dérives, les contraintes et les écueils. Dans cette critique première et originelle de l'utopie se trame une élévation de la pensée et de la réflexion. Riche d'un savoir et d'une culture millénaire, elle nous invite à nous tenir debout, comme « des nains sur les épaules des géants ». C'est en toute modestie cette démarche que nous avons tenté d'entreprendre tout au long de cette recherche, à savoir interroger et questionner de nombreux auteurs, écrivains et artistes qui nous prêtent leur regard pour ambitionner notre temps avec recul et hauteur. C'est ainsi que nous déroulons le long de ces quatre chapitres le cheminement de la pensée éclairée par une charge historique importante qui permet, certes de manière subjective, d'entrevoir l'utopie comme l'art du questionnement et de la critique. Au cours de cette promenade entre esthétiques, arts contemporains et architectures, nous avons tenté de suivre les préceptes de Thoreau qui incite à « regarder plus souvent par-dessus la poupe de

¹¹⁶⁵ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 201.

¹¹⁶⁶ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, op. cit., p. 345.

notre bâtiment, en passagers curieux, et ne pas faire le voyage en matelots bornés qui fabriquent de l'étoupe¹¹⁶⁷ ». C'est dans cette curiosité utopique que nous avons entrepris le voyage à la rencontre de contrées inconnues, le long d'une cartographie complexe et labyrinthique qui a su nous perdre sur les chemins qui ne mènent nulle part.

Nous avons en effet essayé, au cours de cette recherche, d'avancer et justifier le fait que l'utopie doit s'approcher comme un voyage le long de cheminements complexes et parfois insaisissables sur lesquels la possibilité de se perdre ne doit pas être perçue comme un échec de la pensée mais comme la possibilité perpétuelle d'une remise en cause et d'un départ nouveau. Là où Perec nous dit avec sourire que « vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner¹¹⁶⁸ », nous ajoutons que vivre l'expérience utopique, c'est jouer d'un espace à un autre, quitte à se cogner parfois. La conscience de l'accident, de la perte nous permet d'entrevoir l'utopie non point comme un système infaillible mais comme une conception qui, consciente de ses dérives possibles, agit sans cesse pour redresser la barre. Dans ce voyage où les éléments et les apports se connectent et s'interpénètrent, il s'agit de comprendre l'accident non comme une fin en soi mais comme la possibilité de départs inédits et donc de questionnements permanents sur ce qui nous échappe et se retire. C'est cette vision que nous partageons avec Beckett qui nous permet aussi de lier l'art à cette conception : « L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents, parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance¹¹⁶⁹ ». C'est cette connaissance qu'implique l'utopie au sein d'une réflexion ouverte, évolutive et parfois fluctuante. Ainsi se poursuit notre avancée sur la trame d'une promenade, d'une balade poétique et critique le long de fluctuations, de mouvements, le long d'un fleuve dont l'image perçue par Héraclite nous accompagne à travers cette considération.

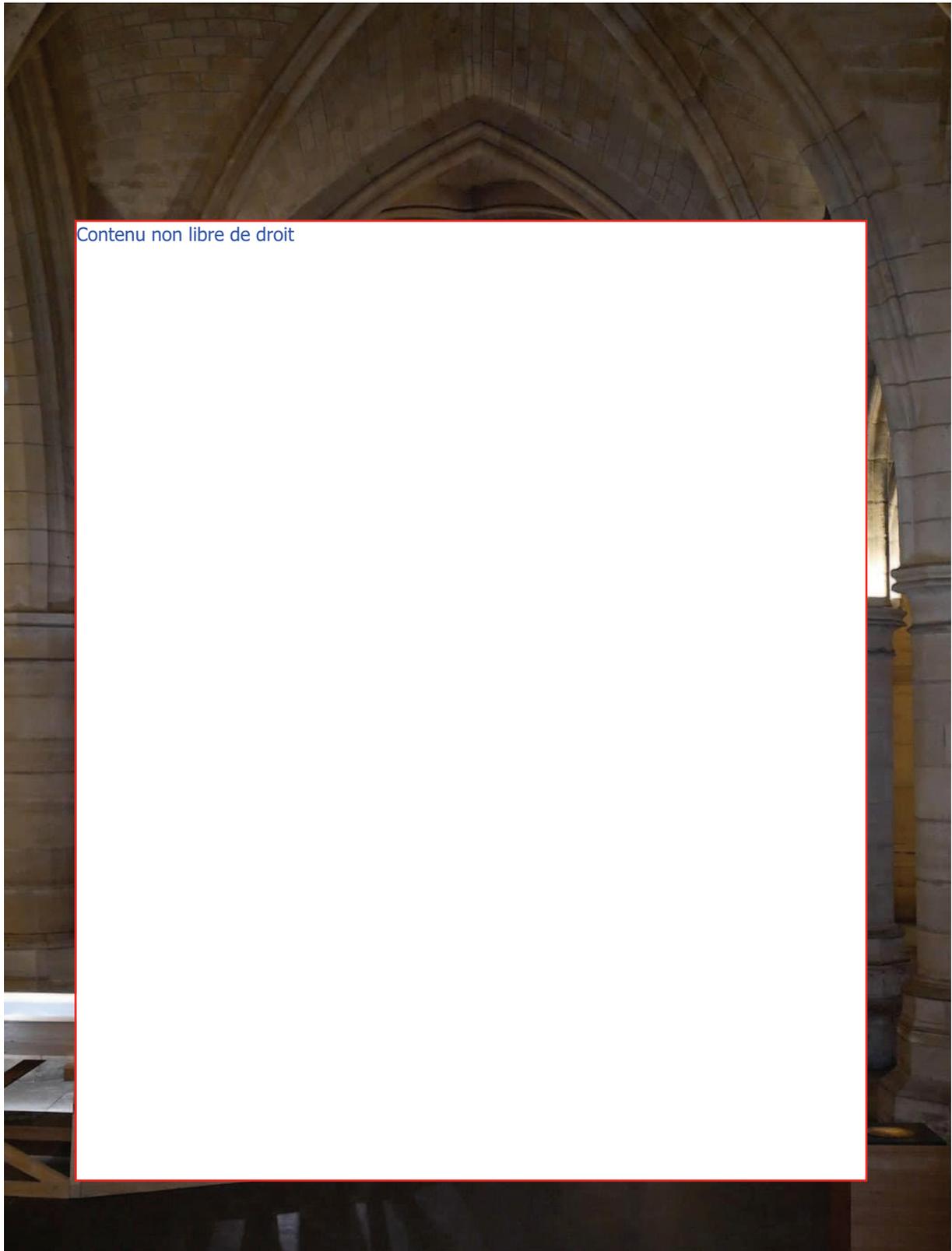
¹¹⁶⁷ Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit., p. 361.

¹¹⁶⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 16.

¹¹⁶⁹ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, op. cit., p. 54.

Pour expliciter cela, nous tenions à présenter une dernière œuvre d'art qui viendrait tout autant éclairer cette conclusion qu'offrir une multitude d'ouvertures sur certaines pistes laissées de côté, sur certains sentiers écartés du propos. Cette œuvre est celle réalisée en 2018 par Stéphane Thidet qui nous propose, avec un titre révélateur, un *Détournement*¹¹⁷⁰, un parcours inédit qui inquiète les espaces et les temporalités. Dans un rappel de la crue parisienne de 1910, l'artiste propose un détournement de la Seine selon un cheminement poétique et architectural annexe, à l'écart du fleuve. L'eau est ainsi puisée au niveau du pont au Change pour passer le long d'un tracé réalisé par une structure en bois brut qui traverse l'ensemble de la Conciergerie. Le long de ce méandre fluide et éphémère, l'eau s'écoule selon un système qui parcourt les anciennes cuisines jusqu'à l'immense salle des Gens d'Armes. Sinuant et s'insinuant entre les magnifiques et imposantes colonnes gothiques, l'eau ainsi détournée de son lit initial évolue à travers l'espace pour en donner une lecture et une approche inédites, poétiques et utopiques dans un jeu de glissements. A l'écart du fleuve et de son tracé parisien, ce détournement joue avec l'espace dans une rencontre inopinée, inattendue qui provoque une expérience esthétique surprenante où art et architecture s'interpellent et se répondent dans un dialogue utopique. Pour conclure cet aparté, l'eau est finalement rejetée dans un saut de loup selon une immense cascade qui rend à la Seine ce qui lui avait été emprunté, le temps d'un écoulement, d'une promenade à l'écart des attentes et des habitudes. L'artiste nous défamiliarise ainsi avec la nature et l'urbanisme pour accentuer l'aspect spatial et architectural du fleuve qui est détourné au profit d'une traversée poétique et poétique. Avec cette œuvre, Thidet propose un questionnement multiple et mobile où l'art contemporain questionne foncièrement l'architecture dans un dialogue des formes et des sensations. L'eau ainsi transportée traverse l'espace et le temps dans un jeu de textures, de reflets et de couleurs qui dynamise notre rapport à l'espace architectural mais aussi notre rapport au temps qui s'écarte de la chronologie pour nous inviter à la rencontre de la contemporanéité. Dans ce flux qui fait œuvre, l'artiste se place et nous place en tant que spectateur dans un échange qui nous transporte vers le nulle part utopique qui s'insinue dans les méandres labyrinthiques d'une progression permanente. Il nous rappelle ainsi la puissance métaphorique du flux comme processus mobile et réflexif d'une évolution où tout bouge sans cesse, dans une figure

¹¹⁷⁰ Stéphane Thidet, *Détournement*, installation, du 30 mars au 31 août 2018, La Conciergerie, Paris.



Contenu non libre de droit

Figure 94 - Stéphane Thidet, Détournement, 2018.

d'éternel retour. Questionnant naturellement la pensée d'Héraclite dont le fleuve fonde l'archétype, Thidet nous invite à la rencontre d'une œuvre tout autant qu'à la possibilité d'une introspection artistique et sensible. La pensée de Rousseau, en tant que promeneur solitaire apparaît aussi dans ce travail si l'on se souvient que pour lui, « tout est un flux continu sur la terre. Rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles¹¹⁷¹ ». Ce mode de pensée relève alors de notre conception utopique dans un cheminement où tout bouge, tout est remis en cause au profit de rencontres et d'échanges qui s'affirment selon une poïétique utopique qui est celle de l'inattendu et de la rencontre. Ce détournement, à l'écart de la Seine et du réel, fonde la possibilité d'une ouverture vers autre chose, vers un ailleurs déplacé en glissements et en rythmes. La logique physique de l'écoulement est ici détournée dans un jeu où espaces et temps sont inquiétés et réinvestis. Avec cette traversée utopique et éphémère, l'artiste questionne notre rapport à l'espace en revisitant une architecture forte au sens patrimonial et culturel. La Conciergerie est elle aussi détournée de sa réalité quotidienne pour s'offrir comme un espace inédit et insaisissable qui est celui de la traversée, du franchissement, du mouvement. Dans ce glissement artistique et plastique, Thidet utilise les matériaux naturels et bruts pour nous inciter aussi à questionner le paradoxe dans une approche nouvelle des temporalités. En cela, il se rend proche de la démarche de Penone qui trouve dans les arbres le motif premier du flux comme mouvement naturel et universel. L'œuvre de Thidet demeure unique mais bouge sans cesse, évolue perpétuellement et se montre en puissance dans cette force de fluctuation :

Même ce qui est figé ne l'est jamais que pour une durée limitée. La seule chose qui change, c'est la temporalité. Elle varie en fonction des êtres et des matériaux. Tous les fluides ont une structure semblable : pensez aux fleuves avec leurs affluents, aux chemins avec leurs embranchements, aux arbres avec leurs ramifications, à notre corps lui-même dont la structure ressemble à celle d'un arbre avec nos bras et nos mains comme des branches et des rameaux. Fluides aussi, les mouvements d'une foule, des gens qui marchent. Les fluides sont à la base de tous les phénomènes de transformation de la matière et de la nature. Même le monde de l'imaginaire est fluide, c'est-à-dire toujours en mouvement. Tout comme notre pensée qui est un bloc de cire qui se pétrit continuellement. Les fluides sont

¹¹⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 111-112.

la condition même de la vie, du mouvement, des changements et des renouvellements de notre univers¹¹⁷²

Cette approche de Penone, qui se fait acte dans l'œuvre de Thidet, résume parfaitement et véritablement notre positionnement réflexif qui évolue le long de ces ramifications où la pensée s'insinue, questionne et inquiète l'utopie. L'expérience utopique que nous défendons est cette position poétique qui se tient le long du fleuve détourné, qui serpente et évolue selon les méandres d'une utopie qui se joue des espaces et des temporalités. Nous nous plaçons alors aux carrefours, aux jonctions, où les méandres du fleuve se recourent et s'entremêlent pour tenter d'approcher l'utopie dans ce qu'elle possède d'incommensurable et d'insaisissable. Notre tentative est alors celle de se tenir dans une sorte d'entre-deux, de zone ambiguë et poreuse où les paradoxes s'articulent, s'échangent et prennent sens. C'est aussi dans ce sens que nous pouvons entendre l'œuvre de Thidet, à savoir dans une conciliation des tensions, entre force et faiblesse, entre flux et reflux, entre vitesse et lenteur, entre naturel et artificiel.

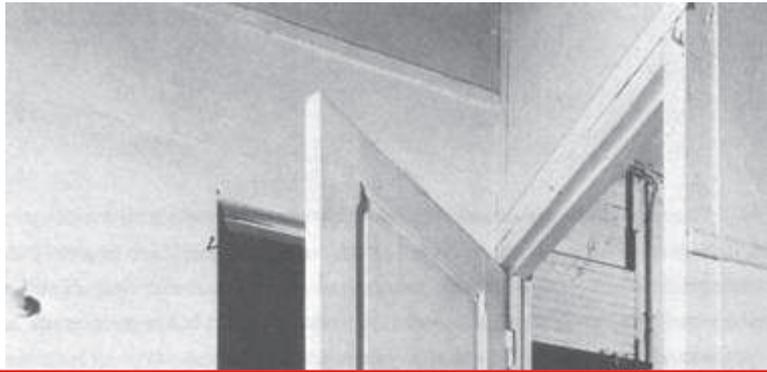
C'est alors dans cette zone transitionnelle et impalpable que nous a souvent mené l'utopie qui se complaît à proposer et disposer des espaces de l'entre-deux, ni vraiment l'un ni vraiment l'autre, mais les deux conjointement, en équilibre et en harmonie. Dans cette quête souvent associée à l'idéalisme de l'utopie se trame l'enjeu d'une harmonie qui doit être celle de la conciliation, d'un rassemblement des éléments qui tiennent ensemble et projettent ensemble. C'est en cela que le questionnement autour de l'architecture utopique prend aussi tout son sens, dans un équilibre des tensions qui font qu'un bâtiment, une habitation tient et se tient là où il n'y avait encore rien. A travers les nombreux exemples d'architectures, construites ou imaginées, que nous avons pu rencontrer se posait systématiquement la question d'une porosité qui marque l'aspect utopique de l'architecture mais dans ce même geste en rend impossible toute définition. Entre seuils et limites, l'utopie s'affirme dans cet insaisissable espace de transition qui alterne et conjugue les tensions et les opposés apparents. Entre dedans et dehors, ouvert et fermé, plein et vide, horizontal et vertical,

¹¹⁷² Giuseppe Penone et Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone : le regard tactile : entretiens avec Françoise Jaunin*, op. cit., p. 84-85.

l'architecture vue par le prisme de l'utopie révèle une puissance articulatoire qui est familière à l'art en tant qu'espace et temps de création. Un vrai mouvement se met ainsi en route le long des cartes, des territoires utopiques où les villes émergent et se donnent comme espaces d'échanges et de communications. Ces cités utopiques sont autant de possibilités projetées qui ouvrent à la variété des expériences que l'architecture dispose et propose. Dans ce jeu d'espace et de temps ouvert par l'utopie, l'architecture se donne comme habitabilité d'un impalpable espace transitionnel : « Une architecture poreuse est une architecture qui laisse la vie et les actions des hommes la traverser et jouer avec elle. Au travers des pores, les édifices respirent¹¹⁷³ ». C'est en effet cette possibilité des respirations qu'implique l'architecture utopique qui nous place dans un surprenant et déconcertant entre-deux qui ne se situe effectivement nulle part. Loin du terme souvent perçu et utilisé de manière péjorative ou vaine, l'utopie donne un regard sur l'architecture en tant qu'accès aux possibilités, sans entraves et sans attentes. Ainsi, l'utopie comprise et éclairée par les arts plastiques et l'architecture questionne notre société mais aussi sa capacité à saisir les temps et les espaces dans une acceptation de leurs paradoxes et de leurs retraits. C'est une démarche que nous partageons avec Fraisse qui s'inquiète d'une uniformisation et d'une clôture de la pensée : « Vous vous rendez compte ? Comme s'il était impossible de supporter une question sans réponse. Pour ma part je n'éprouve pas de panique existentielle sur ce point ; cela permet de dire qu'on peut s'en tenir à l'aporie. L'aporie, c'est quelque chose d'ouvert. L'humanité a besoin de fermer, de boucher¹¹⁷⁴ ». Inquiétant ainsi notre société actuelle, l'utopie et son bagage d'apories et de paradoxes est, selon nous, une manière nouvelle et fondamentale de questionner le monde qui nous entoure, ses arts et son habitabilité. Nous voudrions à ce propos utiliser la métaphore de la porte de Marcel Duchamp au 11 rue Larrey à Paris. Il s'agit d'une porte qui, pour être utilisée et fermer une pièce entraîne nécessairement et automatiquement l'ouverture sur un autre espace. Ainsi fonctionne l'utopie, entre ouvertures et fermetures, dans une conciliation des tensions et des possibilités où s'affirme la créativité comme rencontre et besoin. En ce sens de multiplicité, l'utopie entendue à travers une conception spatiale et temporelle inédite,

¹¹⁷³ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 115.

¹¹⁷⁴ Geneviève Fraisse, *La fabrique du féminisme*, op. cit., p. 138.



Contenu non libre de droit



Figure 95 - Marcel Duchamp, Porte simple du 11 rue Larrey à Paris, 1927.

incite un dialogue des formes où les paradoxes s'estompent et interagissent de manière créatrice et aperturale. C'est ainsi que nous avons pu entendre à ce sujet quelques figures d'habitabilités utopiques telles que l'île, la maison ou encore la cabane et le refuge. A mi-chemin entre privé et collectif, entre l'ouvert et le fermé, l'habitat utopique dévoile et articule les pulsions et les tensions au sein d'une entente architecturale qui met en place la possibilité d'un accueil, tantôt pérenne, tantôt précaire. Entre solitude et collectivité, l'habitat utopique se construit et s'élève pour indiquer sa puissance tout autant qu'un besoin de rassemblement et de communauté où l'individu est compris et accepté comme solitude conjuguée au commun. Dans la monstration et la porosité de ses formes et de son éthique, l'utopie agite tout autant l'un que le multiple dans une entente de l'expérience de l'altérité qui s'affirme comme une nécessité.

Prenant indubitablement la forme du récit comme support de projection et de construction, l'utopie s'effectue et se transmet tel un langage, oral ou écrit, qui est aussi celui développé par l'architecture ou les arts plastiques. En tant que possibilité, l'utopie se dit et se montre dans la puissance même de son apparition qui fait acte poétique dans un nulle part insaisissable mais impétueux. Acte de diction et de monstration, l'utopie s'affirme sous la forme d'un dialogue, notamment chez More, qui conjugue une relation nécessaire à l'autre en tant que stature qui me fait face et me répond dans une métaphore de l'existence. Dire l'utopie devient alors une proposition qui relève du besoin primordial de se lever, d'affirmer et partager dans l'altérité la puissance de cette diction ; comme le souligne Nietzsche, « le fait d'écrire devrait toujours annoncer une victoire, une victoire remportée *sur soi-même*, dont il faut faire part aux autres pour leur enseignement¹¹⁷⁵ ». Entre évolutions et échanges, l'utopie progresse dans sa critique comme un langage qui prend sens et se remet perpétuellement en cause dans la présence d'autrui. Ainsi encore, l'utopie intime sa forme artistique qui est celle d'une poétique critique et éthique qui fonde sans cesse la possibilité d'un monde nouveau, d'un sublime en construction. Les œuvres d'art ici convoquées ont justement été choisies dans le but de traduire et souligner cette

¹¹⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 430.

puissance créatrice de l'utopie qui inquiète le réel dans une dimension qui lui échappe. Qu'elles soient plastiques, architecturales ou littéraires, les œuvres rencontrées au cours de notre chemin apportent et emportent avec elles le témoignage d'un hommage artistique à l'utopie en tant qu'élan créatif et créateur. L'utopie, comme un langage multiple, relève intrinsèquement de la puissance d'un savoir, un savoir dire notamment, selon le sens presque sacré que lui confère Jean Clair : « Savoir dire, bien dire, *bene dicere*, c'est rendre grâce à la vie, à ses formes, à autrui ; être en accord avec l'existence, la nature, le monde, les fleurs, les animaux, les montagnes, les fleuves, bien traiter nos congénères et nous-mêmes, c'est aimer ce qu'ils ont pu laisser, les architectures, les œuvres d'art, les musiques, les maisons, les livres, ... Etymologiquement, c'est les bénir¹¹⁷⁶ ». L'utopie participe de cette transmission où passé et futur se rencontrent dans une inscription conjuguée au présent qui est celui que nous décrivons à travers la contemporanéité comme critique et lien au monde. Dans cette contemporanéité aussi, l'utopie nous intime la présence frontale de l'autre qui fonde un lien avec l'introspection et le recueillement, une sorte d'habitabilité intérieure qui consiste paradoxalement dans un rapport à la fois tendu et distendu avec l'extérieur comme altérité. Dans cette expérimentation articulée de l'altérité, entre solitude et collectivité, le voyageur utopique prend conscience de sa propre existence dans une connexion à l'autre en tant qu'extériorité étrange et inquiétante. L'autre dans le dialogue me répond tout autant qu'il m'écoute et partage avec moi l'impénétrable condition d'exister dans un espace impalpable où, comme le dit Bataille, « l'être n'est nulle part¹¹⁷⁷ ». Dans cet apparemment impossible lieu de nulle part qu'est l'utopie, nous avons tenté, tout au long de cette recherche, de saisir et comprendre l'existence utopique dans un dialogue des formes et des arts. Ainsi, il faut répéter que l'utopie (et cela est le cas assez clairement chez More) n'est point un exemple paradigmatique à copier ou à reproduire, mais le biais, le moyen, le cheminement vers une expérience de l'intériorité conjuguée à l'altérité.

Au sein de ce programme apparaît la qualité utopique qui consiste à proposer non pas un programme politique mais une intention, une direction politique au sens étymologique où éthique et création se rencontrent. Ainsi, l'altérité que nous avons tenté de dégager à travers certaines œuvres et une certaine philosophie orientent le

¹¹⁷⁶ Jean Clair, *Lait noir de l'aube*, Paris, Gallimard, 2007, p. 36.

¹¹⁷⁷ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 98.

processus utopique qui par définition se projette dans un avenir fait de transmissions et d'évolutions. Nous avons rencontré bon nombre d'occurrences utopiques sans fin, des formes de *non finito* qui nous indiquent le besoin parfois politique, parfois artistique, de poursuivre l'écriture du récit vers un avenir encore en latence, en attente et encore en construction. C'est à ce propos que nous voulons citer Ruskin qui saisit dans l'architecture la notion particulière de transmission en se questionnant justement sur les descendance possibles des constructions :

L'idée d'un désintéressement pour la postérité elle-même, l'idée de pratiquer à l'heure actuelle l'économie en faveur de débiteurs encore à naître, de planter des forêts à l'ombre desquelles pourraient vivre nos descendants ou d'édifier des cités qu'habiteraient de futures nations, n'a jamais, je suppose, vraiment compté parmi les mobiles publiquement reconnus de nos efforts. Ce n'en sont pas moins là pour nous des devoirs. Nous n'aurons pas joué convenablement notre rôle sur cette terre si notre utilité voulue et réfléchie s'adresse seulement aux compagnons immédiats et non aux successeurs de notre pèlerinage. [...] Il [le monde] appartient à ceux qui viendront après nous, dont les noms sont inscrits déjà sur le livre de la création, tout autant qu'à nous-même : nous n'avons pas le droit, par des actes ou par négligence, de les entraîner dans des pénalités inutiles, ou de les priver de bénéfices qu'il était en notre pouvoir de leur léguer¹¹⁷⁸

Avec certes un brin d'emphase, Ruskin souligne l'utopie architecturale qui consiste en un projet évolutif, remis systématiquement en cause mais aussi et surtout accordé entre passé et avenir que le présent réfléchit et pense. L'utopie architecturale et artistique relève d'un don en tant qu'accueil et transmission, le lien entre individualisme et altérité est ainsi questionné dans cette conception utopique qui se tourne vers l'avenir en tant que projet, jet en avant. Dès lors, au sein d'une époque où les préoccupations climatiques, environnementales mais aussi sociales et sociétales semblent sur certains points très préoccupantes, nous ne pouvons que lire l'utopie, non pas comme une solution miracle, mais plutôt comme la possibilité d'une réflexion critique, évolutive et tournée vers un futur qui ne renie nullement le passé. L'utopie, nous le déplorons, souvent oubliée en raison d'une définition erronée et usée, semble presque exclue du débat politique et institutionnel. C'est ce que précise Dominique Berthet dans un retournement du sens où, « si l'utopie dit ou exprime ce qui manque, aujourd'hui l'utopie elle-même est ce qui manque¹¹⁷⁹ ». Ce questionnement critique et

¹¹⁷⁸ John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, trad. G. Elwall, Paris, Klincksieck, 2008, p. 200.

¹¹⁷⁹ Dominique Berthet (dir.), *L'utopie : art, littérature et société*, op. cit., p. 15.

revendiqué nous invite d'autant plus à saisir ce que les arts ont à nous montrer, à nous dire à propos de cette notion d'utopie convoquée au contemporain.

Ce que nous voudrions à ce propos saisir pour conclure, mais aussi pour fonder la poursuite d'un questionnement laissé en route, est le fait que : lorsque l'utopie inquiète ou critique un fait, elle effectue cela à travers une interrogation protéiforme et multiple où les champs disciplinaires se mêlent, où les limites apparentes s'estompent et articulent un langage ouvert et évolutif. C'est à travers ce décloisonnement des savoirs et des apports que nous avons justement voulu placer notre parcours de recherche sur l'utopie. A la rencontre des connaissances, à la jonction insaisissable des participations, l'utopie nous apprend à nous placer au seuil des inquiétudes afin d'en saisir les possibilités, loin des attentes, des stéréotypes et des présupposés. L'utopie est une invitation artistique et contemporaine à franchir les limites, les portes et les frontières tout en étant conscients qu'elles existent et se tiennent. C'est le cas de certains travaux actuels qui tentent de s'inscrire dans une démarche novatrice et inédite où l'utopie comme figure de décloisonnement apparaît tant comme le motif que le support d'une méthodologie de recherche. Nous voudrions citer en guise d'ouverture probable le travail entrepris par Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire qui concilient dans l'ouvrage *Terra Forma*, une démarche et une dynamique inédites où une cartographie *vivante* s'affirme au détriment d'une cartographie *du vivant*. Prouvant à ce sujet qu'un immense chemin reste à parcourir ces chercheuses offrent ainsi un « manuel de cartographies potentielles » où les cloisons sautent au profit d'une conception de l'espace innovante et inquiétante au sens critique et revendiqué du terme. Leurs cartes, qui fondent une expérience à la lisière de savoirs multiples et variés, permettent une compréhension et une approche nouvelles du vivant, « non seulement parce qu'elles sont toujours en constructions, mouvantes, mais parce qu'elles tentent de capter, d'intégrer la part de fabrication accomplie par les vivants, plutôt que de considérer que le point de vue humain devrait être surplombant¹¹⁸⁰ ». Avec cet exemple récent de dynamique scientifique, mais aussi de nombreux autres que nous ne pouvons pas tous présenter, l'utopie nous apprend à ouvrir vers un ailleurs inconnu qui nous échappe dans son indéfinition artistique et

¹¹⁸⁰ Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire, *Terra forma: manuel de cartographies potentielles*, Paris, éditions B42, 2019, p. 13-14.

poïétique. Dans l'acceptation de cette échappée, l'utopie instille son rythme et décroïssonne les savoirs au profit d'une entrée qui empêche l'uniformisation de la pensée, tout autant que son contrôle ou son enfermement. C'est ce que nous dit Anzieu pour qui, « toute définition cherche à combler un manque, un inconnu, qui ont tendance à faire retour et à mettre en question la définition. Toute définition comporte un trou, un manque, un vide, une absence, qui signifie l'inachèvement de tout savoir¹¹⁸¹ ». C'est dans ce manque initial et primordial que s'insinue l'utopie qui préoccupe, comme nous avons tenté de le démontrer, la littérature, la philosophie, l'architecture et les arts plastiques dans un dialogue perpétuel qui critique et inquiète le réel. Ainsi et enfin, dans cette recherche inachevable qu'est notre cheminement en utopie, notre promenade le long du fleuve qui s'écoule en rythme, comme un éternel retour, nous voudrions lire Thoreau dont les paroles ouvraient déjà le début de ce travail et viennent ici le clôturer mieux que nous aurions aimé le faire nous-mêmes :

Grâce à mon expérience, j'appris au moins que si l'on avance hardiment dans la direction de ses rêves, et s'efforce de vivre la vie qu'on s'est imaginée, on sera payé de succès inattendus en temps ordinaire. On laissera certaines choses en arrière, franchira une borne invisible ; des lois nouvelles, universelles, plus libérales, commenceront à s'établir autour et au-dedans de nous ; ou les lois anciennes à s'élargir et s'interpréter en notre faveur dans un sens plus libéral, et on vivra en la licence d'un ordre d'êtres plus élevé. En proportion de la manière dont on simplifiera sa vie, les lois de l'univers paraîtront moins complexes, et la solitude ne sera pas solitude, ni la pauvreté, pauvreté, ni la faiblesse, faiblesse. Si vous avez bâti des châteaux dans les airs, votre travail n'aura pas à se trouver perdu, c'est là qu'ils devaient être. Maintenant posez les fondations dessous¹¹⁸²

Camurac,
Été 2019

¹¹⁸¹ Didier Anzieu, *Le Penser, op. cit.*, p. 41.

¹¹⁸² Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois, op. cit.*, p. 365.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

ABENSOUR, Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin* [2000], Paris, Sens & Tonka, 2016.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin* [1998], trad. P. Alféri [1999], Paris, Payot et Rivages, 2003, 192 p.

— *L'homme sans contenu*, trad. C. Walter, Strasbourg, Circé, 1996.

— *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008.

AIT-TOUATI, Frédérique, ARENES Alexandra et GREGOIRE, Axelle, *Terra Forma : Manuel de cartographies potentielles*, Paris, éditions B42, 2019.

ALBERTI, Leon Battista, *De pictura* [2007], trad. D. Sonnier, Paris, Allia, 2014

ALLARD, Pierre, *Thomas More, une vie pour les autres*, Montréal, Canada, Médiaspaul, 2011.

AMALDI, Paolo, *Espaces*, Paris, éditions de la Vilette, 2007.

ANZIEU, Didier, *Le penser : du moi-peau au moi-pensant* [1994], Paris, Dunod, 2013.

— *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

ARISTOTE, *Le bonheur avec Aristote : Éthique à Nicomaque, livres Ier, II & X*, J.-F. Thuriot (éd.), Sainte-Marguerite-sur-Mer, éditions des Équateurs, 2011.

ATWOOD, Margaret, *La servante écarlate*, trad. S. Rué, Paris, éditions Robert Laffont, 2017.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, 2015.

BACON, Francis, *La nouvelle Atlantide* [1995], trad. M. Le Doeuff et M. Llasera, M. Le Doeuff (éd.), Paris, France, Flammarion, 2^e éd., 2000, 177 p.

BADINTER, Élisabeth, *X Y, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

BADIOU, Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris, PUF, 2015.

BARBANTI, Roberto et FAGNART Claire, *L'art au XXe siècle et l'utopie : Réflexions et expériences*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BARRIE, James Matthew, *Peter Pan* [1962], trad. Y. Métral, Paris, Flammarion, 1982.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, 1954.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, M. A. Ruff (éd.), Paris, Seuil, 1968.

BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon : suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, éditions de Minuit, 1990.

BELLAMY, Edward, *Cent ans après ou l'an 2000* [1888], trad. P. Rey [1891], T. Paquot (éd.), Gollion, Suisse, InFolio, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Écrits français* [1972], J.-M. Monnoyer (éd.), Paris, Gallimard, 1991.

— *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz [2000], L. Dousson (éd.), Gallimard, Paris, France, 2008.

— *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages* [1982], trad. J. Lacoste, Rolf Tiedemann (éd.), Paris, éditions du Cerf, 1989.

BERTHET, Dominique, *L'utopie : art, littérature et société*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BÉZIAT, Julien, *La carte à l'œuvre : Cartographie, imaginaire, création*, préf. G. A. Tiberghien, Pessac, France, Presses universitaires de Bordeaux, 2014.

BLOCH, Ernst, *L'esprit de l'utopie* [1964], trad. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977.

BOLTANSKI, Christian et GRENIER, Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2010.

BORGES, Jorge Luis, *Conférences*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1985.

— *Enquêtes* [1957], trad. P. et S. Bénichou, Paris, Gallimard, 1986.

— *Fictions* [1957], trad. P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1965.

— *L'aleph*, trad. R. Caillois et R. L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967.

— *Le Livre de sable*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1978.

— *Le livre des êtres imaginaires*, avec la collaboration de M. Guerrero, trad. F. Rosset, G. Estrada et Y. Péneau, Paris, Gallimard, 1987.

— *Le Rapport de Brodie*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1972.

— *L'Or des tigres*, Ibarra (éd.), Paris, Gallimard, 1976.

— *Œuvre poétique : 1925-1965*, trad. Ibarra, Paris, Gallimard, 1985.

BOULLÉE, Etienne-Louis, *Architecture : essai sur l'art*, J.-M. Pérouse de Montclos (éd.), Paris, Hermann, 1968.

BRUSATIN, Manlio, *Histoire de la ligne* [2002], trad. A. Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2013.

BUREN, Daniel, BOUSTEAU, Fabrice, LAVRADOR, Judicaël, [et al.], *Daniel Buren, Monumenta 2012 : visite guidée par l'artiste*, Paris, éditions Beaux-arts, 2012.

- CALVINO, Italo, *La machine littérature*, trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, éditions du Seuil, 1993.
- *Les villes invisibles* [2002], trad. J. Thibaudeau, Paris, France, Gallimard, 2013.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La cité du soleil*, trad. A. Tripet, L. Firpo (éd.), Genève, Droz, 1972.
- CHARCOSSET, Jean-Pierre (dir.), *Henri Maldiney : penser plus avant...*, Chatou, les éditions de la Transparence, 2012.
- CARROLL, Lewis, *Tout Alice*, trad. H. Parisot, J.-J. Mayoux (éd.), Paris, Flammarion, 1979.
- CAVAFI, Constantin, *Poèmes*, trad. M. Yourcenar, K. Dimaras (éd.), Paris, Gallimard, 1999.
- CERTEAU, Michel de, *La culture au pluriel* [1974], L. Giard (éd.), Paris, éditions du Seuil, 1993.
- *L'invention du quotidien : 1, Arts de faire*, L. Giard (éd.), Paris, Gallimard, 1990.
- CHASLIN, François, *Un Corbusier*, Paris, Seuil, 2015.
- CHENG, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, éditions du Seuil, 1991.
- CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités : Une anthologie*, Paris, éditions du Seuil, 1965.
- CHOLLET, Mona, *Chez soi : Une odyssée de l'espace domestique* [2015], Paris, éditions de la Découverte, 2016.
- CHRISTIE, Agatha, *Dix petits nègres*, trad. L. Postif, Paris, éditions du Masque, 2017.
- CIORAN, Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.
- CLAIR, Jean, *Journal atrabilaire*, Paris, Gallimard, 2006.
- COCHOY, Nathalie, MAUREL, *Actes du colloque « L'art de la ville » : The art of the city*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.
- CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain ; suivi de Fragment sur l'Atlantide*, A. Pons (éd.), Paris, GF Flammarion, 1988.
- CONSIDERANT, Victor, *Destinée sociale*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1848.
- COTTRET, Bernard, *Thomas More : La face cachée des Tudors*, Paris, Tallandier, 2012.

DALÍ, Salvador, *Pensées et anecdotes*, R. Descharnes (éd.), Paris, le Cherche Midi, 1995.

DANTE ALIGHIERI, *Œuvres complètes*, trad. C. Bec, R. Barbone, F. Livi [et al.], C. Bec (éd.), Paris, Librairie générale française, 1996.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, trad. P. Borel [1959], M. Baridon (éd.), Paris, Gallimard, 2001.

DENÈFLE, Sylvette, BRESSON, Sabrina, DUSSUET, Annie, [et al.], *Habiter Le Corbusier : Pratiques sociales et théorie architecturale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

DERRIDA, Jacques et MALABOU, Catherine, *La contre-allée*, Paris, éditions la Quinzaine littéraire/L. Vuitton, 1999.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, G. Rodis-Lewis (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

DONNE, John, *Méditations en temps de crise*, trad. F. Lemonde, Paris, Payot & Rivages, 2001.

ECO, Umberto, *Comment voyager avec un saumon : Nouveaux pastiches et postiches*, trad. M. Bouzaher, Paris, éditions Grasset, 1997.

— *De l'arbre au labyrinthe*, trad. H. Sauvage, Paris, Librairie générale française, 2011.

— *Le nom de la rose*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Librairie Générale Française, 1982.

— *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, éditions du Seuil, 2015.

ELTCHANINOFF, Michel et OLIVEIRA, Victorine de (dir.), *La ville rêvée des philosophes*, Paris, éditions Philosophie magazine, 2019.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, trad. P. de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

FIORATO, Adelin Charles, *La Cité heureuse : L'utopie italienne de la Renaissance à l'Âge baroque*, trad. P. Abbrugiati, A. C. Fiorato, H. Giovannetti et C. Paul, Paris, Quai Voltaire, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, postface de D. Defert, Paris, Lignes, 2009.

— *Dits et écrits, 1954-1988*, D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994.

— *Qu'est-ce que la critique ? ; suivi de La culture de soi*, H.-P. Fruchaud, D. Lorenzini, A. I. Davidson (éd.), Paris, éditions J. Vrin, 2015.

— *Théorie de l'unité universelle. Troisième volume*, Paris, Société pour la propagation et pour la réalisation de la théorie de Fourier, 1841.

FRAISSE, Geneviève, *La fabrique du féminisme*, Congé-sur-Orne, Le Passager clandestin, 2012.

- *Les deux gouvernements : la famille et la Cité*, Paris, Gallimard, 2001.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. A. Bourguignon [1981], Paris, Payot & Rivages, 2001.
- GAUDIN, Henri, *Considérations sur l'espace*, Monaco, éditions du Rocher, 2003.
- *Seuil et d'ailleurs*, Paris, France, éditions du Demi-Cercle, 1992.
- GODIN, Christian et MÜHLETHALER, Laure, *Edifier : L'architecture et le lieu*, Lagrasse, Verdier, 2005.
- GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons : L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, 2011.
- GOETZ, Benoît, MADEC, Philippe et YOUNÈS, Chris, *L'indéfinition de l'architecture : un appel*, Paris, éditions de La Villette, 2009.
- GOLDING, William, *Sa Majesté des Mouches*, trad. L. Tranec-Dubled [1956], Paris, Gallimard, 2002.
- GOUGES, Olympe de, « *Femme, réveille-toi !* » : *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits*, M. Reid (éd.), Paris, Gallimard, 2014.
- GROS, Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Paris, France, Flammarion, 2011.
- GUINZBOURG, Moisej Âkovlevič, *Le rythme en architecture*, trad. M. Berger, J.-L. Cohen (éd.), Gollion, Suisse, Infolio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.
- *Essais et conférences*, trad. A. Préau, préf. J. Beaufret, Paris, Gallimard, 1958.
- *Introduction à la métaphysique*, trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, 1967.
- « Pourquoi restons-nous en province ? », in *Le magazine littéraire*, trad. F. Dastur et N. Parfait, novembre 1986.
- *Question III*, trad. J. Bauffret, F. Fédier et J. Hervier, Gallimard, Paris, 1990.
- HEIDEGGER, Martin et ARENDT, Hannah, *Lettres et autres documents 1925-1975*, trad. P. David, Paris, Gallimard, 2001.
- HÉRACLITE, *Fragments : (Citations et témoignages)* [2002], J.-F. Pradeau (éd.), Paris, Flammarion, 2004.
- HESSE, Hermann, *Le jeu des perles de verre : essai de biographie du Magister Ludi Joseph Valet accompagné de ses écrits posthumes*, trad. J. Martin, Paris, Librairie générale française, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Œuvres*, P. Jaccottet (éd.), Paris, Gallimard, "La Pléiade" 1967.

- HOUELLEBECQ, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
- *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- HUXLEY, Aldous, *Ile*, trad. M. Treger, Paris, Plon, 1963.
- *Le meilleur des mondes*, trad. J. Castier, Paris, Plon, 1932.
- JAMESON, Fredric, *Archéologies du futur : Le désir nommé utopie* [2005], trad. N. Vieillescazes et F. Ollier, Paris, M. Milo, 2007.
- JARDIN, Alexandre, *Le Zèbre*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Les coloriés*, Paris, Gallimard, 2004.
- *L'île des gauchers*, Paris, Gallimard, 1995.
- KAFKA, Franz, *La métamorphose*, C. David (éd.) [1989], Paris, Gallimard, 2015.
- *Le terrier*, trad. D. Miermont, postface de J. Miermont, Paris, Mille et une nuits, 2004.
- KAHN, Gustave, *L'esthétique de la rue*, intro. T. Paquot, Paris, InFolio, 2008.
- KANTOR, Tadeusz et LISOWSKI, Jerzy, *Métamorphoses.*, Paris, Chêne : Hachette : Galerie de France, 1982.
- LABBÉ, Mickaël, *Philosophie de l'architecture : Formes, fonctions et significations*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2017.
- La Bible*, Suisse, Société biblique de Genève, 2007.
- L'atlas des utopies : 200 cartes, 25 siècles d'histoire : comprendre le présent à la lumière du passé*, C. Cabé et J. Sellier (éd.), Paris, France, Rue des écoles, 2014.
- LAZARD, Madeleine, *Rabelais*, Paris, Pluriel, 2012.
- LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes ; suivi de, Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, , préf. J. Giraudoux, Paris, éditions de Minuit, 1957.
- *L'urbanisme des trois établissements humains*, J. Petit (éd.), Paris, éditions de Minuit, 1959.
- *Sur les 4 routes*, Paris, Denoël : Gonthier, 1970.
- *Vers une architecture* [1923], Paris, Flammarion, 1995.
- LEDUC, Guyonne (dir.), *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)*, préf. F. Lessay, Paris, L'Harmattan, 2017.
- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous : Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990.

- LONGIN, *Du sublime* [1991], J. Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, 1993.
- MACE, Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.
- MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre*, F. Lotterie (éd.), Paris, Flammarion, 2003.
- MALAVAL, Frédérique, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- MALDINEY, Henri, *Art et existence* [1985], Paris, Klincksieck, 2003.
- *In media vita ; suivi de La dernière porte*, Paris, éditions du Cerf, 2013.
- *Regard, parole, espace*, préf. J.-L. Chrétien, C. Chaput, P. Grosos et M. Villela-Petit (éd.), Paris, éditions du Cerf, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésie*, préf. Y. Bonnefoy, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1992.
- MANGUEL, Alberto et GUADALUPI, Gianni, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, trad. P. Reumaux, M.-C. Touchard et O. Touchard, Actes Sud/Leméac, 1998.
- MARIN, Louis, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, n°21, 1976.
- MARIN, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, éditions de Minuit, 1973.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *L'an 2440 : Rêve s'il en fut jamais*, C. Cave et C. Marcandier (éd.), Paris, éditions La Découverte, 1999.
- MORE, Thomas, *L'Utopie : ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. M. Delcourt, S. Goyard-Fabre (éd.), Paris, Flammarion, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G. Bianquis [1969], P. Mathias et B. Benoit (éd.), Paris, Flammarion, 2006.
- *Considérations inactuelles*, trad. P. Rusch, G. Colli et M. Montinari (éd.), Paris, Gallimard.
- *Humain, trop humain*, trad. A.-M. Desrousseaux et H. Albert, A. Kremer-Marietti (éd.), Paris, Librairie générale française, 1995.
- *La Naissance de la tragédie*, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, G. Colli et M. Montinari (éd.), Paris, Gallimard, 1977.
- *Le crépuscule des idoles ; suivi de Le cas Wagner*, trad. H. Albert, C. Jambet (éd.), Paris, Flammarion, 1985.
- *Le Gai savoir* [1997], P. Wotling (éd.), Paris, Gallimard, 2000.
- *Par-delà bien et mal*, P. Wotling (éd.), Paris, Flammarion, 2000.
- ORMESSON, Jean d', *Qu'ai-je donc fait*, Paris, Pocket, 2009.

- ORDINE, Nuccio, *Les hommes ne sont pas des îles*, trad. L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 2018.
- ORWELL, George, *La ferme des animaux*, trad. J. Queval [1981], M. Korichi (éd.), Paris, Gallimard, 2007.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, J. Chamonard (éd.), Paris, Garnier-Frères, 1966.
- PAQUOT, Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, éditions La Découverte, 2007.
- PENONE, Giuseppe et JAUNIN, Françoise, *Giuseppe Penone : Le regard tactile : entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, Suisse, La Bibliothèque des arts, 2012.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, France, Galilée, 2000.
- PERKINS GILMAN, Charlotte, *Herland: The Yellow Wallpaper*, introduction de L. West, Londres, Vintage, 2015.
- PERROT, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, éditions du Seuil, 2009.
- PESSOA, Fernando et PAZ, Octavio, *Fragments d'un voyage immobile*, R. Hourcade (ed.), Paris, Payot & Rivages, 1991.
- PETROSINO, Silvano, *Babel : Architecture, philosophie et langage d'un délire*, F. Guibal (éd.), Paris, Le Félin, 2010.
- PHILIPPON, Michel, *Le vocabulaire de Paul Valéry*, Paris, Ellipses, 2007.
- PIGEAUD, Jackie (dir.), *La Limite : XVIes Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- PLATON, *La République*, R. Baccou (éd.), Paris, Garnier-Frères, 1966.
- *Le banquet*, trad. T. Karsenti, Marianne Massin (éd.), Paris, Hatier, 2007.
- *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, Émile Chambry (éd.), Paris, Garnier-Frères, 1969.
- POE, Edgar Allan, *Habitations imaginaires* [2008], trad. C. Baudelaire, L. Menasché (éd.), Paris, éditions Allia, 2016.
- PORPHYRE, *L'antre des nymphes*, trad. J. Trabucco, Paris, Arma artis, 1981.
- POTIÉ, Philippe, *Le voyage de l'architecte*, Marseille, Parenthèses, 2018.
- RABELAIS, François, *Gargantua*, préf. M. Butor [1969], P. Michel (éd.), Paris, Gallimard, 1965.
- RAGOT, Gilles, *Utopies réalisées : Un autre regard sur l'architecture du XXe siècle*, préf. B. Toulhier, Paris, Somogy éditions d'art, 2009.
- RAIBAUD, Yves, *La ville faite par et pour les hommes*, Paris, Belin, 2015.

RICHARDSON, Benjamin Ward, *Hygeia : Une cité de la santé*, préf. M. Perrot, F. Lab (éd.), Paris, éditions de la Villette, 2006.

RICŒUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie*, trad. M. Revault et J. Roman, Paris, éditions du Seuil, 1997.

— *Le juste*. 2, Paris, Esprit, 2001.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, trad. M. Buhot de Launay [1992], D. Astor (éd.), Paris, Gallimard, 2006.

ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, trad. F. Brun [2001], Gollion, InFolio, 2016.

ROUBAUD, Jacques, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : Cent cinquante poèmes : 1991-1998*, Paris, Gallimard, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions : Première partie* [1959], préf. J.-B. Pontalis, B. Gagnebin et M. Raymond (éd.), Paris, Gallimard, 1973.

ROUVILLOIS, Frédéric (dir.), *L'utopie*, Paris, Flammarion, 1998.

ROWLING, Joanne Kathleen, *Harry Potter à l'école des sorciers*, trad. J.-F. Ménard, Paris, Gallimard, 2015.

RUSKIN, John, *Conférences sur l'architecture et la peinture : L'éloge du gothique, Turner et son œuvre, le préraphaélisme*, trad. E. Cammaerts, Paris, France, Librairie Renouard : H. Laurens, 1910.

— *Les pierres de Venise ; avec l'Index vénitien*, trad. M. P. Crémieux, J.-C. Garcias (éd.), Paris, Hermann, 2010.

— *Les sept lampes de l'architecture*, trad. G. Elwall, Paris, Klincksieck, 2008.

SAINT GIRONS, Baldine, *L'acte esthétique : Cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris, Klincksieck, 2008.

— *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, éditions Desjonquères, 2005.

SALIGNON, Bernard, *Frontières du réel où l'espace espace*, Paris, L'Harmattan, 2015.

— *La cité n'appartient à personne : Architectures, esthétique de la forme, éthique de la conception*, Saint-Maximin, Théétète, 1997.

— *Les déclinaisons du réel : La voix, L'art, L'éternel retour*, Paris, les éditions du Cerf, 2006.

— *Où : L'art, L'instant, Le lieu*, préf. H. Gaudin, Paris, éditions du Cerf, 2008.

— *Parménide : Enigme de la présence et dévoilement de la pensée*, Montpellier, PREVUE - Centre de recherche sur le poétique - Université Paul-Valéry Montpellier III, 1994.

— *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris, éditions de la Villette, 2010.

- *Temps et souffrance : Temps-sujet-folie*, Saint-Maximin, Théâtète, 1993.
- SAUVANET, Pierre, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Esthétique et métaphysique*, trad. A. Dietrich, A. Kremer-Marietti (éd.), Paris, Librairie générale française.
- SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie* [1967], Paris, Gallimard, 1991.
- SITTE, Camillo, *L'art de bâtir les villes : L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, trad. D. Wiczorek, préf. F. Choay, Paris, éditions du Seuil, 1996.
- SLOTERDIJK, Peter, *Bulles : Sphères I*, trad. O. Mannoni, Paris, Fayard, 2010.
- SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, trad. O. Bonis, Arles, Actes Sud, 2002.
- STÉBÉ, Jean-Marc, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.
- STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. F.-M. Watkins, M. Le Bris (éd.), Paris, Payot & Rivages, 2007.
- SWIFT, Jonathan, *Voyages de Gulliver*, préf. M. Pons [1964], E. Pons (éd.), Paris, Gallimard, 1976.
- THOMAS, Chantal, *Souffrir*, Paris, Payot & Rivages, 2004.
- THOREAU, Henry David, *Walden ou La vie dans les bois*, trad. L. Fabulet [1922], Paris, Gallimard, 2010.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Le Félin, 2014.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou La vie sauvage : D'après « Vendredi ou Les limbes du Pacifique »* [1971], ill. J.-C. Götting, N. Rivière (éd.), Paris, Gallimard jeunesse, 2012.
- *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, postface G. Deleuze, Paris, Gallimard, 1972.
- VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
- VERNE, Jules, *Les Cinq cents millions de la Béguine; suivi de Les Révoltés de la « Bounty »*, ill. L. Bennett, Paris, J. Hetzel, 1879.
- VILLEMUR, Frédérique (dir.), *Penser le projet*, Montpellier, éditions de l'Espérou, 2013.
- VINCI, Leonard de, *Prophéties; précédé de Philosophie; et Aphorismes*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942.

VOLTAIRE, *Candide ou L'optimisme*, Paris, Librio, 2012.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité : L'espace potentiel* [1971], trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, préf. J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, trad. C. Malraux [1992], Paris, Denoël, 1997.

WRIGHT, Frank Lloyd, *La ville évanescence*, C. Massu (éd.), Gollion, Suisse, Infolio, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, éditions J.-P. Delarge, 1979.

YOUNES, Chris (dir.), *Maison - mégapole: architectures, philosophies en œuvre*, Paris, éditions de la Passion, 1998.

ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, éditions du Seuil, 1997.

Catalogues d'artistes et d'exposition :

[anon.], *Banksy : Vous représentez un niveau de menace acceptable et vous le sauriez si ce n'était pas le cas*, trad. A. Maillard, Paris, Gallimard, 2015.

BANKSY, *Guerre et spray* [2005], trad. E. Martin, Paris, éditions Alternatives, 6^e éd., 2010.

BEC, Nathalie (dir.), *David Altmejd : Flux*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris (du 10 octobre 2014 au 1^{er} février 2015), Paris, éditions Paris Musées, 2014.

BUREN, Daniel, GALLAIS, Jean-Marie et SANCHEZ, Marc, *Daniel Buren : Excentrique[s], travail in situ : Monumenta 2012*, Paris, éditions RMN-Grand Palais, 2012.

« *Christian Boltanski : Monumenta 2010 : Grand Palais* », magazine de l'exposition « Personnes » au Grand Palais, du 13 janvier au 21 février 2010, Paris, éditions Beaux Arts et TTM editions, 2010.

CINQUALBRE, Olivier et MIGAYROU, Frédéric (éd.), *Le Corbusier : Mesures de l'homme*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou (du 29 avril au 3 août 2015), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2015.

« *Daniel Buren : Monumenta 2012 : Visite guidée par l'artiste* », magazine de l'exposition au Grand Palais du 10 mai au 21 juin 2012, Paris, éditions Beaux Arts et TTM éditions, 2012.

DELVOYE, Wim, *Atlas*, J.-F. Taddei et L. Van Den Abeele (éd.), Nantes, éditions FRAC des Pays de la Loire, éditions Michel Baverey, 1999.

« *Dreamlands : Des parcs d'attractions aux cités du futur* », catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, du 5 mai au 9 août 2010, Q. Bajac et D. Ottinger (éd.), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2010.

GRENIER, Catherine (dir.), *Giuseppe Penone*, ouvrage accompagnant l'exposition au Centre Pompidou (du 21 avril au 23 août 2004), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2004.

GRENIER, Catherine, WOLINSKI, Natacha, *Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand palais*, Paris, éditions Beaux-arts, 2010.

« Inside », Palais 20, Le magazine du Palais de Tokyo, catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo (du 18 septembre 2014 au 11 janvier 2015), Paris, éditions du Palais de Tokyo SAS, 2014.

JODIDIO, Philip, STRONG, Janet Adams, PEI, Ieoh Ming, [et al.], *I. M. Pei, architecte*, Paris, France, Chêne, 2008.

JULIEN-LAFERRIÈRE, Alain, *Kawamata*, Tours, éditions CCC Tours, 1994.

KABAKOV, Ilya, KABAKOVA, Emilia et HUBERT, Jean-Martin, *Ilya et Emilia Kabakov : L'étrange cité : Monumenta 2014*, Paris, éditions RMN-Grand Palais, 2014.

KAWAMATA, Tadashi, TORTOSA, Guy, WATKINS, Jonathan, [et al.], *Tadashi Kawamata: tree huts*, Paris, éditions K. Mennour, 2010.

LABASSE, Alexandre (dir.), *Artistes et architecture: dimensions variables - Artists and architecture : variable dimensions*, trad. A. Perez, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2015.

MACCHI, Giulio (dir.), *Cartes et figures de la terre : Centre Georges Pompidou*, Paris, édition du Centre Georges Pompidou, 1980, 1980.

MEKOUAR, Mouna, *Tadashi Kawamata : Habiter le monde*, Futuroscope, éditions CNDP, 2013.

MORINEAU, Camille (dir.), *Roy Lichtenstein*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou (du 3 juillet au 4 novembre 2013), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2013.

PAQUET, Marcel (dir.), *René Magritte : La pensée visible*, Cologne, Allemagne, Taschen, 2012.

PELLETIER, Adeline (dir.), *Ron Mueck*, catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (du 16 avril au 29 septembre 2013), Paris, éditions de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2013.

PFEIFFER, Bruce (dir.), *Franck Lloyd Wright : Construire pour la démocratie*, Cologne, Taschen, 2004.

« Ron Mueck », catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (du 16 avril au 29 septembre 2013), Paris, éditions de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2013.

VAN ASSCHE, Christine (dir.), *Mona Hatoum*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou (du 24 juin au 28 septembre 2015), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2015

« Women House : "La maison selon elles" », magazine de l'exposition à la Monnaie de Paris (du 27 octobre 2017 au 28 janvier 2018), Paris, éditions Beaux Arts et Cie, octobre 2017.

Revues :

ELLENBERG, Michel, « Tadashi Kawamata, bâtisseur du provisoire », *Art Press*, n° 153, décembre 1990.

___ « Du fugitif au momentané », interview, *Art Press*, n° 238, septembre 1998.

« Emmanuel Levinas », *Philosophie Magazine*, hors-série n°40, hiver 2018.

« Le Grand Palais de Buren : Les coulisses d'un projet expérimental et génial », *Beaux Arts magazine*, n° 335, mai 2012

« Marcher avec les philosophes », *Philosophie Magazine*, hors-série n°34, été 2017.

« Utopies : Changer le monde », *Le Point Références*, n° 56, mars-avril 2015.

Index des noms propres

A

AALTO, Alvar, 467
ABENSOUR, Miguel, 13, 14, 30, 567, 640, 641, 771, 772
ABRAMOVIC, Marina, 769, 770, 771, 772
ACCONCI, Vito, 322, 323, 324, 325, 326
AGAMBEN, Giorgio, 25, 26, 139, 144, 147, 150, 151, 547, 825
AIT-TOUATI, Frédérique, 798
ALBERTI, Leon Battista, 360, 532
ALICE (personnage de Lewis Carroll), 112, 117, 118, 119, 123, 125, 126, 127, 128, 155, 156, 224, 225, 228, 233, 234, 235, 237, 254, 329, 573, 753, 756
ALMEIDA, Helena, 684, 685
ALTMEJD, David, 296, 297, 298, 299, 300, 317, 318, 319
ANDRE, Carl, 338, 339, 341
ANZIEU, Didier, 208, 345, 493, 777, 799
ARDOUVIN, Pierre, 634, 635, 636
ARENDE, Hannah, 461, 730, 732
ARENES, Alexandra, 798
ARISTOTE, 218, 344, 393, 534, 540, 728
ATTIA, Kader, 366, 368, 371, 375
ATWOOD, Margaret, 485

B

BACHELARD, Gaston, 211, 217, 222, 241, 242, 247, 257, 266, 276, 331, 644, 649, 651, 669, 671, 672, 674, 677, 678, 694, 696, 698, 709, 723, 728, 738, 746
BACON, Francis, 59, 60, 61, 194, 195, 196, 327, 392, 393, 629, 655, 656
BADINTER, Elisabeth, 452, 453
BADIOU, Alain, 106, 107
BANKSY, 199, 200, 202, 204, 205, 501, 502, 506
BARRIE, James Matthew, 629
BARTHES, Roland, 256
BARTHOLL, Aram, 288, 289, 290, 497, 499
BATAILLE, Georges, 135, 164, 525, 612, 630, 636, 766, 779, 782, 783

BAUDELAIRE, Charles, 166, 632
BECKETT, Samuel, 119, 138, 788
BELLAMY, Edward, 125, 232, 484
BENJAMIN, Walter, 14, 16, 30, 32, 33, 56, 139, 143, 256, 418, 425, 426, 432, 567, 641, 663, 771
BERTHET, Dominique, 108, 797
BEZIAT, Julien, 283
BLOCH, Ernst, 107, 122, 123, 153, 154, 264, 321, 558, 606
BOLTANSKI, Christian, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 202, 647
BORGES, Jorge Luis, 82, 83, 85, 86, 156, 157, 164, 167, 168, 169, 171, 229, 230, 236, 237, 238, 240, 263, 275, 285, 286, 304, 305, 306, 312, 313, 316, 319, 320, 399, 401, 480, 481, 488, 496, 591, 592, 595, 596, 597, 598, 601, 602, 603
BOUCHAIN, Patrick, 350, 351
BOULEE, Etienne-Louis, 560
BOURSIER-MOUGENOT, Céleste, 169, 170, 171
BOYLE, Dannie, 634
BRANCUSI, Constantin, 529, 530, 531, 532
BRESSON, Sabrina, 439
BRUEGHEL (L'Ancien), Pieter, 579, 580, 581, 600
BRUSATIN, Manlio, 20, 24, 25, 670, 671, 780, 785, 786
BUGGENHOUT, Peter, 101, 102
BUREN, Daniel, 350, 536, 537, 538, 539, 540, 647, 649, 650, 651, 652

C

CABET, Etienne, 327
CALVINO, Italo, 271, 272, 290, 291, 336, 337, 338, 351, 470, 489, 490, 491
CAMPANELLA, Tommaso, 190, 193, 194, 195, 196, 327, 414, 500
CARLSON, Allen, 120, 186
CARROLL, Lewis, 112, 117, 118, 119, 125, 126, 127, 155, 156, 224, 225, 226, 233, 234, 235, 254, 284, 286, 329, 333, 334, 753, 756

CAVAFY, Constantin, 96, 97, 98, 100
 CERTEAU (de), Michel, 17, 18, 277, 294, 310, 311, 326,
 329, 487, 488, 496, 500, 620, 638
 CHAGALL, Marc, 35, 37, 39, 45, 519
 CHENG, François, 217
 CHICAGO, Judy, 459, 460, 461, 690, 704
 CHIHARU, Shiota, 79, 80
 CHOAY, Françoise, 73, 74, 75, 347, 355, 434, 467, 475,
 486, 595
 CHOLLET, Mona, 521, 628, 682, 709, 741, 742, 780, 781
 CHRISTIE, Agatha, 627
 CIORAN, Emil, 13, 32, 69, 621, 622
 CLAIR, Jean, 52, 796
 CONDORCET (de), Nicolas, 471
 CONSIDERANT, Victor, 485
 CORBUSIER (Le), 72, 74, 75, 131, 132, 134, 145, 148, 362,
 385, 386, 388, 389, 391, 434, 435, 436, 437, 438, 439,
 440, 441, 442, 444, 445, 447, 449, 450, 466, 469, 470,
 520, 550, 669, 670, 727, 733, 734, 735, 742, 748, 749,
 765
 CRUSOE, Robinson, 31, 65, 66, 67, 100, 124, 627, 630,
 631, 632, 633, 634, 636, 637, 638, 639, 651, 657, 701,
 710, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 747, 754, 755,
 756, 757, 758, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767,
 768

D

DALI, Salvador, 666
 DANTE, 86, 87, 88, 100, 114, 119, 157, 223, 239, 240,
 257
 DEFOE, Daniel, 65, 637, 638, 639, 719, 722, 723, 747,
 760
 DELVOYE, Wim, 292, 294
 DENEFFLE, Sylvette, 439, 441, 450, 466
 DERRIDA, Jacques, 142, 182, 414
 DESCARTES, René, 736
 DIDI-HUBERMAN, Georges, 182
 DONNE, John, 628
 DUCHAMP, Marcel, 338, 793
 DUJARDIN, Filip, 575, 576, 577
 DUSSUET, Annie, 439

E

ECO, Umberto, 109, 180, 181, 285, 286, 307, 324
 ELIASSON, Olafur, 66, 67, 140, 142, 143, 144, 226, 228,
 510, 511, 512, 513
 ELTCHANINOFF, Michel, 357, 437, 482, 489
 ENGELS, Friedrich, 72, 73, 75
 ERASME, 57, 118, 327, 360, 378, 380, 382, 475, 567, 765,
 778

F

FAGNART, Claire, 414
 FATMI, Mounir, 368, 369
 FILARETE (Le), 621
 FIORATO, Adelin Charles, 71, 189, 621
 FONTANA, Lucio, 37, 40, 53
 FOUCAULT, Michel, 24
 FOURIER, Charles, 327, 417, 418, 419, 420, 423, 483,
 484, 485, 520
 FRAISSE, Geneviève, 453, 454, 455, 465, 682, 683, 692,
 772, 793
 FREUD, Sigmund, 95, 345, 404

G

GALAN, Marcius, 115, 248
 GAUDIN, Henri, 180, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 218,
 219, 255, 413, 471, 481, 482, 572, 590, 607, 610, 612,
 617, 619
 GAUTEL, Jakob, 598, 599, 600, 601
 GERICAULT, Théodore, 92, 94, 100
 GIACOMETTI, Alberto, 162, 529
 GIORGIONE, 54, 65
 GODIN, Jean-Baptiste, 247, 417, 419, 420, 423
 GOETZ, Benoît, 142, 143, 165, 182, 248, 259, 260, 261,
 337, 338, 346, 348, 351, 432, 520, 526, 561, 567, 594,
 609, 627, 667, 672, 673, 678, 735, 738, 749, 793
 GOLDING, William, 654
 GOUGES (de), Olympe, 451, 452, 461, 684
 GREGOIRE, Axelle, 798
 GRENIER, Catherine, 183, 184, 186, 187, 188, 552
 GROPIUS, Walter, 434, 616

GROS, Frédéric, 159, 161, 165, 556
GUINZBOURG, Moïseï Iakovlevich, 148, 149, 150, 472,
519, 524, 525, 527, 529, 535, 538, 608
GULLIVER, 92, 96, 117
GURSKY, Andreas, 445, 446

H

HATOUM, Mona, 278, 280
HEGEL, Friedrich, 566, 583, 602, 606, 607, 610
HEIDEGGER, Martin, 39, 46, 54, 78, 104, 112, 114, 119,
121, 130, 136, 147, 148, 198, 205, 217, 260, 263, 281,
282, 296, 492, 497, 499, 528, 540, 548, 563, 570, 571,
603, 605, 608, 627, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733,
734, 742, 778
HERACLITE, 45, 86, 167, 168, 170, 171, 218, 237, 240,
303, 393, 491, 534, 540, 552, 557, 672, 727
HESSE, Herman, 397, 414
HOLDERLIN, Friedrich, 11, 40, 239, 603
HOPPER, Edward, 739, 740, 741, 742
HOUELLEBECQ, Michel, 268, 269, 270
HUGO, Victor, 432, 594, 595

J

J.R., 617, 618
JACOB, Jane, 486
JAMESON, Frederic, 361, 379, 464
JARDIN, Alexandre, 62, 63, 64, 329, 330, 331, 332, 333,
334
JOUVE, Valérie, 447, 448, 449
JURGENSSEN, Birgit, 680, 681

K

KABAKOV, Emilia et Ilya, 219, 220, 221, 222, 223, 250,
251, 253, 254, 255, 256, 257, 398, 399, 400, 402, 403,
404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414
KAFKA, Franz, 198
KAHN, Louis Isadore, 23, 25, 271, 603
KANTOR, Tadeusz, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
KAPOOR, Anish, 389, 390, 391

KAWAMATA, Tadashi, 243, 244, 245, 246, 247, 255, 256,
291, 292, 626, 714, 715, 716
KJARTANSSON, Ragnar, 515, 516, 517, 518, 519
KUBACH, Wolfgang, 593, 596
KUBACH-WILMSEN, Anna Maria, 593, 596

L

LABBE, Mickaël, 131, 132, 134, 186, 467, 607
LAZARD, Madeleine, 378, 379, 384, 385, 397
LEDUC, Guuyonne, 466, 626, 656
LESSAY, Franck, 466
LEVINAS, Emmanuel, 30, 683, 708, 709, 739, 741, 762,
767, 768, 769, 771, 773, 776, 780, 781
LEWITT, Sol, 314, 315, 316, 317, 319
LICHTENSTEIN, Roy, 548, 549
LONGIN, 86, 91, 213, 514, 616
LYNCH, Kévin, 347

M

MADEC, Philippe, 182, 248, 259, 337, 338, 346, 348, 351,
520, 526, 567, 594
MAGRITTE, René, 567, 568, 573, 574, 603, 674, 675, 676,
677, 678
MAISTRE (de), Xavier, 695, 696, 697, 698, 737, 760
MALABOU, Catherine, 414
MALAVAL, Frédérique, 54, 105
MALDINEY, Henri, 16, 22, 46, 47, 50, 54, 81, 120, 122,
128, 129, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 256, 260, 317,
521, 526, 527, 555, 571, 777, 786, 787
MALLARME, Stéphane, 52
MANTEGNA, Andrea, 532, 533, 534, 535, 536, 577
MARIN, Louis, 41, 42, 44, 45, 68, 70, 100, 109, 110, 112,
130, 171, 197, 234, 235, 263, 295, 296, 327, 331, 335,
336, 347, 356, 377, 380, 381, 382, 396, 398, 404, 539,
637, 638, 640, 655, 657, 787, 807
MAURI, Giuliano, 561, 562, 563
McDONOUGH, William, 564
MELVILLE, Herman, 758
MERCIER, Louis-Sebastien, 231, 232, 237, 421, 422, 423,
424, 425, 426
MERZ, Mario, 743, 744, 745, 746

MIES van der ROHE, Ludwig, 704, 705, 706, 707, 708
MITTERRAND, François, 395, 536, 593, 613
MORE, Thomas, 13, 14, 15, 30, 40, 41, 42, 56, 57, 58, 59,
60, 72, 75, 118, 190, 241, 284, 287, 296, 327, 328,
329, 330, 334, 335, 336, 353, 354, 355, 357, 358, 359,
360, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 370, 371, 372, 373,
376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 389, 391,
392, 395, 397, 398, 399, 405, 412, 414, 421, 424, 426,
442, 455, 456, 457, 458, 461, 462, 463, 464, 475, 520,
567, 589, 592, 626, 631, 640, 641, 651, 655, 656, 657,
701, 746, 771, 773, 825
MORRIS, William, 354, 355
MUECK, Ron, 83, 85

N

NANCY, Jean-Luc, 22, 405, 489
NIETZSCHE, Friedrich, 17, 34, 51, 69, 70, 101, 147, 151,
152, 158, 159, 161, 165, 166, 173, 174, 178, 249, 266,
327, 349, 354, 467, 469, 551, 613, 617, 667, 668, 728,
732, 760, 776, 782, 795

O

ORGEL, Sandra, 690, 691
ORMESSON (d'), Jean, 699
ORTA, Lucy, 750, 751, 752
ORWELL, George, 71, 193, 485
OVIDE, 573
OWEN, Robert, 72, 73, 75

P

PAQUOT, Thierry, 206, 327, 328, 331, 360, 449
PARMENIDE, 260
PARR, Martin, 661
PEI, leoh Ming, 613, 614, 615, 616, 617, 619
PENONE, Giuseppe, 389, 551, 552, 553, 554, 555, 557,
558, 561, 569
PEREC, Georges, 18, 667, 737, 738, 785, 788
PERROT, Michelle, 426, 454, 628, 679, 686, 687, 693,
694, 699
PESSOA, Fernando, 321, 322, 416

PETROSINO, Silvano, 520, 570, 572, 577, 579, 581, 582,
583, 586, 587, 588, 602, 620
PHILIPPON, Michel, 303
PIGEAUD, Jackie, 86, 493
PLATON, 15, 78, 95, 179, 190, 196, 198, 241, 327, 346,
348, 352, 360, 370, 393, 428, 429, 510, 511, 513, 641,
642, 643, 773, 786
PODNIIEKS, Kaspars, 256, 257, 258
POE, Edgar Allan, 166
POINCHEVAL, Abraham, 758, 759, 760
POIRIER, Anne et Patrick, 389, 544, 545, 546
POISSON, Mathias, 272, 273, 274
PORPHYRE, 211
PORTZAMPARC (de), Christian, 436, 482
POTIE, Philippe, 31, 590, 595, 603, 622, 733, 734
POTTER, Harry, 325

R

RABELAIS, François, 330, 334, 354, 355, 377, 378, 379,
380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 391, 392, 393, 395,
396, 397, 398, 399, 412, 414, 418, 419, 426, 442, 475,
520, 589
RAPHAEL, 57, 296, 393, 394
RIEDLER, Reiner, 663
RICHARDSON, Benjamin Ward, 425, 426, 427
RICOEUR, Paul, 586, 587
RILKE, Rainer Maria, 345
ROMAIN, Jules, 541, 542
ROSSI, Aldo, 351
ROUBAUD, Jacques, 365
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 159, 160, 161, 327, 682, 711,
791
ROUX, Nicole, 439
ROWLING, Joanne K., 325
RUSKIN, John, 21, 797

S

SAINT GIRONS, Baldine, 225, 356, 515, 526, 573, 575
SALIGNON, Bernard, 39, 59, 107, 109, 136, 140, 142,
144, 148, 153, 155, 162, 164, 181, 199, 206, 207, 208,
211, 212, 220, 236, 249, 250, 260, 264, 274, 275, 349,

352, 353, 356, 398, 479, 486, 488, 490, 508, 509, 510,
513, 525

SANBORN, Jim, 610, 611, 612

SARKIS, 188

SAUVANET, Pierre, 218, 534, 535, 540

SCHAPIRO, Miriam, 690

SCHOPENHAUER, Arthur, 35, 130

SCHUITEN, Luc, 565

SCRUTON, Roger, 607

SEBASTIEN (Saint), 532, 533, 534, 577

SEHGAL, Tino, 775, 776, 777, 779

SERRA, Richard, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 182, 186, 647, 707

SERVIER, Jean, 190, 230, 376, 380, 397, 463

SISSA, Giulia, 626, 656

SITTE, Camillo, 404, 432, 433, 447, 449, 518, 519

SLOTERDIJK, Peter, 660, 661

SMITHSON, Robert, 308, 309, 310, 311

SOLNIT, Rebecca, 164, 165, 166, 172, 262, 263, 277, 487,
683

STEBE, Jean-Marc, 69, 70, 109, 110, 196, 352, 355, 431,
463

STEVENSON, Robert Louis, 262

SWIFT, Jonathan, 92, 96, 117

T

THIDET, Stéphane, 96, 98, 100, 723, 724, 725, 726, 734,
789, 790, 791, 792

THOREAU, Henri David, 9, 11, 213, 214, 215, 216, 241,
278, 556, 557, 559, 666, 699, 700, 701, 702, 703, 704,
706, 707, 725, 727, 730, 731, 734, 737, 754, 758, 760,
787, 788, 799

TIBERGHIEU, Gilles A., 710, 711, 716, 717, 727, 735

TOURNIER, Michel, 31, 65, 66, 67, 630, 633, 637, 639,
657, 710, 717, 722, 754, 755, 756, 757, 758, 760, 761,
762, 765, 766, 768

V

VALERY, Paul, 226, 282, 301, 302, 303, 522, 523, 578,
582

VERNE, Jules, 427

VILLEMUR, Frédérique, 669

VINCI (de), Léonard, 158, 226, 282, 301, 302, 360, 429,
484, 522, 578, 582

VOIGNIER, Marie, 663

VOLTAIRE, 61, 62, 71, 79, 81, 104, 123, 124, 125, 154,
365, 699

VORMANN, Jan, 493, 495, 496, 497, 499

W

WEIR, Peter, 658

WEKUA, Andro, 476, 477, 479

WOOLF, Virginia, 453, 461, 683, 687, 688, 693

WRIGHT, Frank Lloyd, 72, 75, 125, 192, 193, 206, 265,
472, 473, 474, 475, 476, 478

WUNENBURGER, Jean-Jacques, 70

X

XENAKIS, Iannis, 145, 148

XIUZHEN, Yin, 373, 374, 375, 376

Y

YOUNES, Chris, 182, 248, 259, 337, 338, 346, 348, 351,
520, 526, 555, 567, 594

Z

ZEVS, 501, 505, 506

ZUMTHOR, Paul, 577, 588, 590

Table des illustrations

Figure 1 - Marc Chagall, <i>Commedia dell'arte</i> , 1958.	36
Figure 2 - Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale</i> , <i>Attesa</i> , 1967	38
Figure 3 - Richard Serra, <i>Promenade</i> , 2008.	48
Figure 4 - Giorgione, <i>La tempête</i> , 1500-1510.	55
Figure 5 - Chiharu Shiota, <i>The keys in the hand</i> , 2005.	80
Figure 6 - Ron Mueck, <i>Man in boat</i> , 2002.	84
Figure 7- Tadeusz Kantor, <i>Happening Maritime Panoramique</i> , 1967, (photographie d'Eustachy Kossakowski).	89
Figure 8 - Tadeusz Kantor, <i>Happening Maritime Panoramique</i> , 1967, (photographie d'Eustachy Kossakowski).	93
Figure 9 - Théodore Géricault, <i>Le radeau de la Méduse</i> , 1818-1819.	93
Figure 10 - Stéphane Thidet, <i>La crue</i> , 2010.	99
Figure 11 - Peter Buggenhout, <i>sans-titre</i> , 2014.	103
Figure 12 - Marcius Galan, <i>Seção diagonal</i> , 2014.	116
Figure 13 - Le Corbusier, <i>Villa Savoye</i> , 1929-1931.	133
Figure 14 - Olafur Eliasson, <i>Inside the horizon</i> , 2014.	141
Figure 15 - Le Corbusier, <i>Couvent Sainte-Marie de la Tourette, pans de verre ondulatoires</i> , 1956-1959.	146
Figure 16 - Alberto Giacometti, <i>L'homme qui marche II</i> , 1950.	163
Figure 17 - Christian Boltanski, <i>Personnes</i> , 2010.	185
Figure 18 - Banksy, <i>Unwelcome Intervention</i> , 2005.	201
Figure 19 - Banksy, <i>Window on the West Bank</i> , 2005.	203
Figure 20 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité</i> , 2014	221
Figure 21 - Olafur Eliasson, <i>Your spiral view</i> , 2002.	227
Figure 22 - Tadashi Kawamata, <i>Grandmaison</i> , 2009.	245
Figure 23 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité (Les Portails)</i> , 2014.	251
Figure 24 - Kaspars Podnieks, <i>La Porte</i> , 2005.	258
Figure 25 - Mona Hatoum, <i>Map</i> , 1999.	279
Figure 26 - Aram Bartholl, <i>Map</i> , 2013.	289
Figure 27 - Wim Delvoye, <i>Atlas</i> , 1999.	293
Figure 28 - David Altmejd, <i>Le Souffle et la Voie</i> , 2010.	298
Figure 29 - Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970.	309
Figure 30 - Sol LeWitt, <i>Progressive Sculpture</i> , 1997.	315
Figure 31 - David Altmejd, <i>The University 1</i> , 2004.	318
Figure 32 - Vito Acconci, <i>City of Words</i> , 2010.	323
Figure 33 - Carl André, <i>Steel Zinc Plain</i> , 1969.	339
Figure 34 - Kader Attia, <i>Untitled (Skyline)</i> , 2007.	367
Figure 35 - Mounir Fatmi, <i>Save Manhattan 03</i> , 2007.	369

Figure 36 - Yin Xiuzhen, <i>Portable City</i> : New York, 2002.	374
Figure 37 - Le Corbusier, <i>Couvent Sainte-Marie de la Tourette</i> , 1956-1959.	387
Figure 38 - Anish Kapoor, <i>Non-Object (Door)</i> , 2008.	390
Figure 39 - Raphaël, <i>L'École d'Athènes</i> , 1509-1510.	394
Figure 40 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité (vue générale)</i> , 2014.	400
Figure 41 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité (vues de la coupole)</i> , 2014.	402
Figure 42 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité (Manas)</i> , 2014.	407
Figure 43 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité (Le Centre de l'énergie cosmique)</i> , 2014.	409
Figure 44 - Emilia et Ilya Kabakov, <i>L'étrange cité (Comment rencontrer un ange)</i> , 2014.	411
Figure 45 - <i>La cité idéale (panneau d'Urbino)</i> , v. 1475-1480.	430
Figure 46 - Le Corbusier, <i>Cité radieuse de Rezé</i> , 1953-1955.	443
Figure 47 - Andreas Gursky, <i>Paris. Montparnasse</i> , 1993.	446
Figure 48 - Valérie Jouve, <i>Sans titre (Les Façades)</i> , 1994-1995.	448
Figure 49 - Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1974-1979.	460
Figure 50 - Andro Wekua, <i>Untitled</i> , 2011.	477
Figure 51 - Jan Vormann, <i>Dispatchwork</i> .	494
Figure 52 - Aram Bartholl, <i>Deadrops</i> .	498
Figure 53 - Banksy, <i>Napalm</i> .	503
Figure 54 - Banksy, <i>Burger King</i> .	504
Figure 55 - Zevs, <i>Visual kidnapping, Pay now</i> , 2002.	507
Figure 56 - Olafur Eliasson, <i>The Weather Project</i> , 2003.	512
Figure 57 - Ragnar Kjartansson, <i>Bonjour</i> , 2015.	517
Figure 58 - Constantin Brancusi, <i>La colonne sans fin</i> , 1937.	530
Figure 59 - Andrea Mantegna, <i>Saint Sébastien d'Aigueperse</i> , 1480.	533
Figure 60 - Daniel Buren, <i>Les deux plateaux</i> , 1983-1986.	537
Figure 61 - Jules Romain, <i>La chute des Géants</i> , 1532-1535.	542
Figure 62 - Anne et Patrick Poirier, <i>Exegi monumentum aere perennius</i> , 1986.	545
Figure 63 - Roy Lichtenstein, <i>Temple d'Apollon</i> , 1964.	549
Figure 64 - Giuseppe Penone, <i>Il poursuivra sa croissance sauf en ce point</i> , 1968.	553
Figure 65 - <i>Cathédrale végétale</i> , 2010, œuvre posthume en hommage à Giuliano Mauri.	562
Figure 66 - René Magritte, <i>La folie Almayer</i> , 1951.	568
Figure 67 - René Magritte, <i>La folie Almayer</i> , 1951 – Œuvre à l'envers.	574
Figure 68 - Filip Dujardin, <i>Fictions #19</i> , 2007.	576
Figure 69 - Pieter Brueghel l'Ancien, <i>La Grande Tour de Babel</i> , v. 1563.	580
Figure 70 - <i>Castells catalans à Barcelone</i> .	585
Figure 71 - Jakob Gautel, <i>Tour de Babel</i> , 2006-2013.	599
Figure 72 - Jim Sanborn, <i>Cainville-Utah</i> , 1995.	611
Figure 73 - Ieoh Ming Pei, <i>Pyramide du Louvre</i> , 1983-1989.	615

Figure 74 - J.R., <i>Le secret de la Grande Pyramide</i> , 2019.	618
Figure 75 - J.R., <i>Sans titre</i> , 2016.	618
Figure 76 - Pierre Ardouvin, <i>L'île</i> , 2007.	635
Figure 77 - Daniel Buren, <i>Excentrique(s)</i> , 2012.	648
Figure 78 - Photogramme extrait du film <i>The Truman Show</i> de Peter Weir.	659
Figure 79 - Martin Parr, <i>Small world – The artificial beach</i> , Myasaki, Japon, 1996.	662
Figure 80 – Reiner Riedler, <i>Horizon #01</i> , 2007.	662
Figure 81 - René Magritte, <i>L'Empire des lumières</i> , 1954.	676
Figure 82 - Birgit Jürgenssen, <i>Ménagères – Tablier de cuisine</i> , 1975-2003.	681
Figure 83 - Helena Almeida, <i>Etudes pour deux espaces</i> , 1977.	685
Figure 84 – Sheila de Bretteville, <i>Couverture du catalogue Womanhouse (avec Judy Chicago et Miriam Schapiro)</i> , 1972.	689
Figure 85 - Sandra Orgel, <i>Linen Closet</i> , 1972	691
Figure 86 - Ludwig Mies van der Rohe, <i>Farnsworth House</i> , 1946-1950.	705
Figure 87 - Tadashi Kawamata, <i>Tree Huts</i> , 2010.	715
Figure 88 - Stéphane Thidet, <i>Sans titre (Le Refuge)</i> , 2007.	724
Figure 89 - Edward Hopper, <i>Compartiment C, car 293</i> , 1938.	740
Figure 90 - Mario Merz, <i>Igloo di Giap</i> , 1968.	745
Figure 91 - Lucy Orta, <i>Architecture corporelle – Vêtement collectif pour quatre personnes</i> , 1996.	751
Figure 92 - Abraham Poincheval, <i>(Dans) la peau de l'ours</i> , 2014.	759
Figure 93 - Marina Abramovic, <i>The artist is present</i> , 2010.	770
Figure 94 - Stéphane Thidet, <i>Détournement</i> , 2018.	790
Figure 95 - Marcel Duchamp, <i>Porte simple du 11 rue Larrey à Paris</i> , 1927.	794

Résumé – Abstract

En 1516, l'humaniste anglais Thomas More écrit *l'Utopie* et nomme ainsi un genre à part entière qui, loin d'être une notion inédite, va questionner et secouer l'ensemble des champs artistiques et philosophiques. A travers cette recherche, il s'agit d'approcher cet insaisissable « lieu de nulle part » par le prisme d'un travail interdisciplinaire où s'interrogent réciproquement architecture et art contemporain. Il faut dès lors saisir l'utopie dans l'espace et le lieu propre de la contemporanéité et du contemporain qui, comme le souligne Giorgio Agamben est, « celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps ». Loin des attentes et des présupposés de l'Histoire et de la chronologie, nous tenterons d'entendre l'utopie au sein d'un maillage où s'interrogent et s'interpellent philosophie, esthétique, littérature, poésie, psychanalyse et, bien évidemment, architecture et arts plastiques. Basé sur le modèle de la carte heuristique, où s'entremêlent les chemins qui ne mènent nulle part, il faut entrevoir cette recherche sous les traits d'une promenade intime, esthétique et poétique. Promenade à la rencontre de motifs privilégiés tels que : le voyage, le naufrage, la porte, le seuil, le labyrinthe, la tour, l'arbre, la pyramide, l'île, le refuge, ou encore le chantier, la ruine, le chez-soi, *et cetera*. Enfin, il est nécessaire de noter que c'est à partir et à travers les œuvres d'art que cheminera notre propos, renforcé par leurs puissances poétiques et poétiques intrinsèques qui sont aussi mises en acte au sein même de l'utopie.

Sociétés – Art contemporain – Formes – Utopie – Espaces – Temps

In 1516, the English humanist Thomas More wrote *Utopia* and thereby designated a full genre which, far from being a new notion, will question and shake the whole artistic and philosophical domains. Through our research, we will approach this elusive «place of nowhere» with an interdisciplinary work where architecture and contemporary art will question each other. Therefore, we must understand *Utopia* in the proper space and time of contemporaneity and contemporary which is, as Giorgio Agamben stressed, «the one which is slapped in the face by the beams of darknesses that comes from his time». Far from the codes and the logics of History and chronology, we will attempt to understand *Utopia* within a network where philosophy, aesthetic, literature, poetry, psychoanalysis and of course, architecture and plastic arts challenge and question each others. Based on the model of a mind map, where paths that are going nowhere are running into each others, we must see this research as an intimate, attractive and lyrical promenade. A stroll towards motives such as the journey, the shipwreck, the door, the threshold, the maze, the tower, the tree, the pyramid, the island, the refuge, or the building site, the ruin, the home et cetera. Finally, it is necessary to note that it is from and through works of art that our statement will progress, strengthened by their creative and lyrical powers which are also set in motion by utopia.

Society – Contemporary art – Design – Utopia – Spaces – Times

